This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

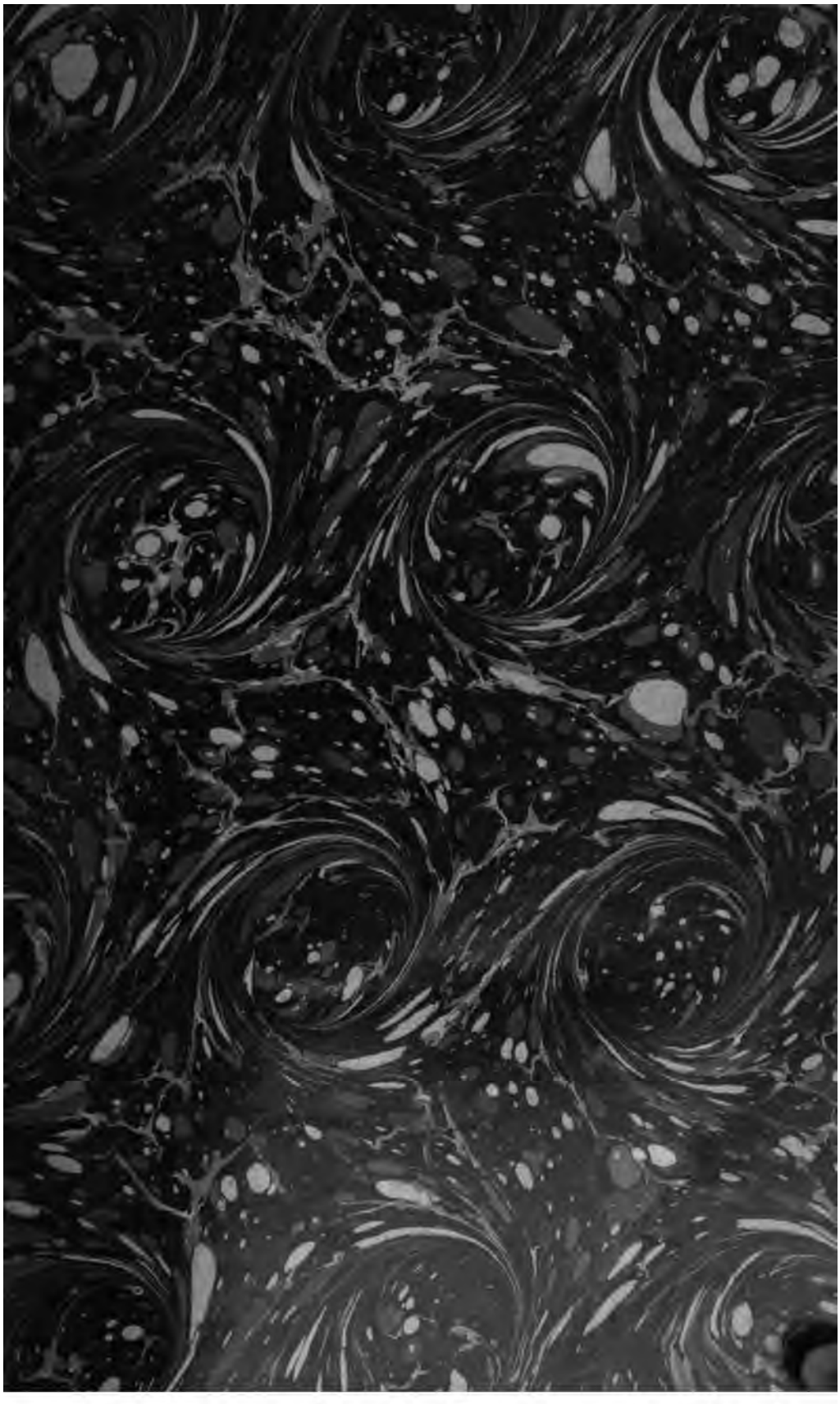
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 855,595

FRANZ SCHENK FREIHERR
VON STAUFFENBERG.

1909 Sch 2.9.



L20.A3

Die

Schauspiele Calderon's

dargestellt und erläutert

von

Friedr. Wilh. Val. Schmidt.

Aus gedruckten und ungedruckten Papieren des Verfassers zusammengesetzt, ergänzt und herausgegeben

von

Leopold Schmidt.

Elberfeld, 1857.

Verlag von R. L. Friderichs.

843
C150
S35

Gedruckt bei Sam. Lucas
in Elberfeld.

C63-196367

Vorrede des Herausgebers.

Das von mir aus gedruckten und ungedruckten Elementen zusammengestellte Werk Friedrich Wilhelm Valentin Schmidt's, welches ich hiermit der Oeffentlichkeit übergebe, ist recht eigentlich das Werk seines Lebens gewesen, dessen Vollendung er unablässig mit Liebe und Eifer nachgestrebt hat. Als er im Jahre 1819 das Büchlein: „Ueber die Kirchentrennung von England, Schauspiel des D. Pedro Calderon de la Barca" erscheinen liess, verhiess er darin (S. 25, Anm.; vergl. S. 41, Anm.) eine Schrift über Calderon's sämmtliche Werke, und offenbar hatte er schon damals ausgedehnte Vorstudien für eine solche gemacht, wie sich nicht bloss daran zeigt, dass er seine Ansichten und die Resultate seiner Forschungen über eine nicht geringe Anzahl Calderon'scher Dramen bei gelegentlicher Erwähnung in jenem Büchlein mittheilt. Denn unter seinen Papieren befindet sich noch eine Bearbeitung eines Theiles der dem Calderon untergeschobenen Schauspiele, die augenscheinlich älter ist als die 1822 im Anzeigeblatt der Wiener Jahrbücher, Bd. XIX, gedruckte und wohl ungefähr aus derselben Zeit stammt wie die Schrift über die Kirchentrennung von England: namentlich hat sie mit dieser das gemein, dass in ihr Yo me entiendo dem Dichter als frühes Jugendwerk beigelegt wird, eine Ansicht, von welcher der Verfasser 1822 bereits zurückgekommen ist.*) Im Jahre 1820 gab derselbe seine Untersuchung: „Ueber die italiänischen Heldengedichte aus dem Sagenkreis Karl's des grossen" heraus und erneuerte darin nicht bloss (S. 196) das Versprechen einer Schrift über Calderon's dramatische Werke, sondern verband damit auch in der Form eines Zusatzes eine Darstellung des letzten Erzeugnisses des spanischen Dichters, Hado y divisa de Leonido y Marfisa, offenbar eine Probe der Art, in der er dessen Schauspiele überhaupt zu besprechen dachte. Zwei Jahre später, 1822,

*) Vergl. Ueber die Kirchentrennung von England S. 25, Anm. mit Anzbl. Bd. XIX, S. 29.

erschien im Anzeigeblatt der Wiener Jahrbücher der viel genannte und noch viel mehr benutzte Aufsatz: „Kritische Uebersicht und Anordnung der Dramen des Calderon de la Barca", worin er die 108 ächten Comedias in die von ihm aufgestellten zehn Klassen vertheilt, innerhalb jeder Klasse die einzelnen so weit als möglich chronologisch ordnet und an jede von ihnen mehr oder minder umfangreiche Bemerkungen knüpft; daran schliesst sich denn die schon erwähnte jüngere Bearbeitung der unächten. Indessen lehrt ein Blick auf die Art, in welcher er 1819 La cisma de Inglaterra und 1820 Hado y divisa behandelt hatte, dass er der in Aussicht gestellten Schrift eine grössere Ausführlichkeit zu geben beabsichtigte, also mit jenem Aufsatze sein Versprechen noch nicht als erfüllt ansehen konnte, und das wird durch seinen handschriftlichen Nachlass bestätigt. In diesem befindet sich nämlich eine vollständig gewesene, aber in ihrem gegenwärtigen Zustande sehr lückenhafte Bearbeitung der 108 Comedias ungefähr in dem Ton und der Weise wie die am Schlusse des Werkes über die italienischen Heldengedichte mitgetheilte von Hado y divisa: darin ist Classifikation und Anordnung aus dem Aufsatz des Anzeigeblattes durchaus beibehalten und auch das dort bereits Gesagte überall fast mit denselben Worten wieder aufgenommen, so dass sie gewissermassen als eine weitere Ausführung jenes Aufsatzes betrachtet werden kann. Für die drei ersten Dramenklassen ist dieselbe in zwei Exemplaren vorhanden, in einem überaus lückenhaften Concept*) und in einer nur wenig (aber leider gerade im Anfang) lückenhaften Reinschrift, für die folgenden nur in der Fortsetzung des Concepts, welches aber auch hier sehr viele Lücken hat; jedoch beweist die Paginirung, dass das Ganze fertig gewesen ist. Die Redaktion dieser Bearbeitung scheint wesentlich in die Jahre 1823 und 1824 zu fallen: wenigstens ist ein mit der Armbruster'schen Verlagsbuchhandlung zu Wien abgeschlossener Contrakt über ihre Herausgabe**) vom 18ten Oktober 1823 datirt und bestimmt als Termin für die Ablieferung des Manuscripts die Sommerperiode 1824, sowie denn auch die litterarischen Erwähnungen dem nicht widersprechen.***)

*) Es beginnt sogar erst mit Nr. 23.

**) Nach diesem sollte das Buch den Titel führen: „Calderon's sämmtliche Schauspiele. Litterarisch-kritische Untersuchungen über ihren Inhalt, Zusammenhang, Zeitfolge, Nachahmungen und Uebersetzungen, nebst einer Uebersicht des Inhalts der vorzüglichsten."

***) Nur einmal wird in einer in dem Concepte später eingefügten Notiz ein nach dieser Zeit erschienenes Buch citirt; ein andermal wird auf ein von dem Ver-

Wie mir durch eine gütige Mittheilung Ferdinand Wolf's bekannt ist, ist das Manuscript, d. h. zunächst wohl bloss die bis Nr. 57 gehende Reinschrift, wirklich in Wien bei der Verlagsbuchhandlung gewesen, wurde aber später nach Berlin zurückgesandt; indessen ist es mir trotz mehrfacher Nachforschungen nicht gelungen, über Zeit und Anlass dieser Rücksendung etwas Näheres in Erfahrung zu bringen. Aus welchem Grunde nun auch der sofortige Druck unterblieben sein möge, jedenfalls setzte der Verfasser seine Calderonstudien mit Rücksicht auf sein Vorhaben ununterbrochen fort. Das mit dem Jahre 1827 begonnene Erscheinen der grossen Keil'schen Ausgabe des spanischen Dichters gab ihm neue Gelegenheit, Bemerkungen zu einzelnen Dramen desselben in einer Recension jener Ausgabe in den Wiener Jahrbüchern von 1828 *) zu veröffentlichen, deren Verhältniss zu dem Aufsatze des Anzeigeblattes von 1822 er selbst mit den Worten bezeichnet (S. 86): „Die folgenden Bemerkungen, eine Frucht fortgesetzten Studiums des Dichters, sollen sich gewissermassen als Fortsetzung und Ergänzung an jene Notizen schliessen." Der in dem genannten Jahrgange der Wiener Jahrbücher abgedruckte Theil dieser Recension bezieht sich auf den ersten Band der Keil'schen Ausgabe und erläutert die in diesem enthaltenen Schauspiele in der Reihenfolge, die sie dort haben; eine Fortsetzung, welche in gleicher Weise die des zweiten Bandes behandelt und bis zu dem vorletzten derselben (Los dos amantes del cielo) reicht, befindet sich handschriftlich unter den Papieren des Verfassers und lässt schliessen, dass derselbe wohl alle vier Bände in dieser Form durchzugehen gedachte und daran nur durch den Tod verhindert wurde. Hier hat er nun, soweit sich dies an denjenigen Dramen verfolgen lässt, die sowohl in dieser Recension als in den erhaltenen Partien des für das grössere Werk bestimmten Manuscripts besprochen sind, nicht bloss Vieles von dem aufgenommen, was in dem letzteren zu dem Aufsatze von 1822 hinzugekommen war, sondern auch eine grosse Anzahl ganz neuer Erörterungen besonders über den individuellen Sprachgebrauch und die wiederkehrenden Wendungen Calderon's hinzugefügt, welche beweisen, dass er zwischen der Entstehung beider Arbeiten nicht aufgehört hat sich weiter und weiter in den Dichter

---

fasser selbst vorbereitetes hingewiesen, das dann im Jahre 1827 herausgekommen ist (die „Balladen und Romanzen der deutschen Dichter Bürger, Stolberg und Schiller").

*) Bd. XLIII, S. 84 fgg.

zu vertiefen. Ja, es hat sich sogar bei nicht wenigen Stücken der Standpunkt seines Urtheils in diesem Zeitraume mehr oder minder geändert, was in der Zwischenzeit zwischen der Abfassung des ersten Aufsatzes und der des grösseren Manuscripts eigentlich niemals der Fall ist: die warme Begeisterung, mit welcher er dort überall den Dichter ergriff und vorherrschend an seine Lichtseiten sich hielt, hat einer kühleren Betrachtungsweise Platz gemacht, vermöge deren er ebenso häufig und ebenso gern auch herben Tadel über ihn äussert; zugleich zeigt sich die Vorliebe für symbolische Deutungen, welche durch seine eindringende Beschäftigung mit der mittelalterlichen Litteratur in ihm geweckt war und schon in jenen älteren Besprechungen öfter hervortritt, hier in verstärktem Maasse. Indessen betrachtete er das Erscheinen dieser neuen Erörterungen jedenfalls nicht als einen Ersatz für das grössere Werk, wie aus einer Bemerkung hervorgeht, die er in dem gedruckten Theile derselben in Hinsicht auf Saber del mal y del bien macht. Dieses Stück hatte er in dem Aufsatze von 1822 unter die Comedias heróicas gestellt und deshalb als Nr. 28 in der gesammten Reihenfolge aufgeführt; 1828 sagt er davon (Wiener Jahrbb. Bd. XLIII, S. 106 Anm.): „Gehört eigentlich zu den Schauspielen aus der spanischen Geschichtssage, und wird Nr. 48 erhalten“: er beabsichtigte also wohl mehrfache Modifikationen und Erweiterungen seiner bereits fertigen Arbeit, wollte aber ihre wesentliche Anlage, namentlich in Betreff der Anordnung, auch für die Zukunft festhalten; allein sein am 12ten Oktober 1831 erfolgter Tod vereitelte die Ausführung.

Indem der Herausgeber nun die Aufgabe übernahm, das von seinem Vater vorbereitete Werk so weit als möglich aus den hinterlassenen Elementen zusammenzusetzen, musste er dabei streng den Gesichtspunkt im Auge behalten, dass es dessen Arbeit war, die er zu geben hatte, und dass er daher ein Hinzuthun von Eigenem und ein Abändern des Vorhandenen sich nur so weit erlauben durfte, als die Rücksicht auf die äussere Abrundung des Ganzen oder auf die Bequemlichkeit des Lesers mit Nothwendigkeit erheischte. Daher beschränken sich seine im Texte angebrachten Ergänzungen mit Ausnahme weniger Fälle, in denen das Einschieben einiger Worte durch das Bedürfniss des Sinnes geboten war, wesentlich auf die Ersetzung der verlorenen Inhaltsexpositionen einer Anzahl von Dramen. Der Herausgeber hat sie immer durch sein Zeichen (‘ ’) von dem Uebrigen unterschieden, nicht minder auch die von ihm hinzugefügten Verweisungen auf neuere

Hülfsmittel, namentlich Ausgaben der angeführten Schriftsteller, welche er, um die Benutzung zu erleichtern, gleich unter den Text gestellt hat.*) Sonst aber hat er die Bemerkungen, mit denen er im Hinblick auf den seitdem fortgeschrittenen Stand der Wissenschaft das von dem Verfasser in den zwanziger Jahren Geschriebene zu begleiten für zweckmässig erachtete, als Zusätze am Schlusse folgen lassen; denn bei einem entgegengesetzten Verfahren wäre er hin und wieder in die Lage gekommen, dem im Texte Behaupteten unter demselben widersprechen zu müssen. Aehnliche Erwägungen bestimmten auch das Maass der mit den Worten des Verfassers vorzunehmenden Aenderungen. Natürlich bedurften manche flüchtig hingeworfene und auch für ihren ursprünglichen Zweck nicht völlig druckreife Notizen noch einer gewissen Ausfeilung; ebenso natürlich mussten oft die Sätze in eine andre Reihenfolge gestellt, vielfach auch die Satztheile aus einander genommen und anders verbunden werden, wenn aus Aufzeichnungen verschiedener Zeiten ein zusammenhangendes Ganzes zu bilden war, überhaupt durfte die äussere Form der Anordnung die freiesten Abänderungen erleiden, damit die Gesammtbehandlung eine gewisse Gleichförmigkeit erhielt: allein das musste dem Herausgeber unwandelbar feststehen, dass es überall und durchaus die Gedanken und Bemerkungen des Verfassers waren, welche er zu geben, und so viel als irgend möglich mit dessen eigenen Worten zu geben hatte, und dass er daher allenfalls einmal ein faktisches Versehen berichtigen oder eine für den Standpunkt der Gegenwart werthlos gewordene Notiz weglassen, niemals aber die Ansicht desselben modificiren durfte, weil er sie etwa selbst nicht theilte. So glaubt er sagen zu können, dass zwar die formelle Zusammenstellung des Buches, wie es jetzt im Druck erscheint, von ihm herrührt, dass es aber seinem Inhalte nach durchaus das Werk Friedr. Wilh. Val. Schmidt's ist: dieses suchte er der Gestalt, welche der Verfasser selbst ihm gegeben haben würde, so weit anzunähern, als die dazu verwendbaren Materialien gestatteten.

---

*) Dasselbe hat er auch bei der Erwähnung der gangbarsten deutschen Uebersetzungen unter dem Text beobachtet, die ihm im Interesse des Lesers zu sein schien, obgleich sie, soweit nicht besondere Anlässe darauf führten, dem Manuscripte nach nicht in dem Plane des Verfassers lag. Dagegen hielt er es für unnöthig, in den wenigen Fällen, in denen die Titelübersetzungen der Dramen von ihm herrühren, weil sie von der Hand des Verfassers nicht erhalten waren, dies besonders anzumerken.

Damit dieses Ziel erreicht wurde, mussten als Ausgangspunkt die Arbeiten aus dem Zeitraume 1822—1824, das grössere Manuscript und subsidiär der Aufsatz des Anzeigeblattes, angesehen werden, zu denen die dem Jahre 1828 und der Zeit danach angehörige Recension nur eine vielfach erweiternde oder berichtigende Ergänzung bildete: schon die oben erwähnten Bemerkungen auf S. 86 und S. 106 des gedruckten Theiles der letzteren sprachen für diese Betrachtungsweise. Jenen früheren Arbeiten war also zuvörderst der äussere Rahmen der Anordnung zu entlehnen, so dass wie dort auf die Behandlung der einhundert und acht ächten Comedias, den Kern und Haupttheil des Werkes, eine kurze Uebersicht der verlorenen, zweifelhaften und untergeschobenen Schauspiele sowie derjenigen, von denen Calderon einen Akt verfasst hat, und einiger Autos folgte. Indessen fehlte in dem Manuscripte nicht bloss der Anfang der Besprechung der Comedias selbst, sondern auch jede allgemeinere Einleitung, deren die kürzere Ausführung im Anzeigeblatt wohl entrathen konnte, gewiss aber nicht das umfassendere Werk: vielleicht hatte der Verfasser sie noch nicht aufgesetzt und dachte sie zuletzt drucken zu lassen, denn aus der Paginirung des Manuscriptes ergiebt sich nicht, dass darin dem Abschnitt über die Intriguenstücke noch ein anderer vorausgegangen ist. Um diese empfindliche Lücke einigermassen auszufüllen, hat der Herausgeber als „Einleitendes" aus dem sowohl gedruckten als ungedruckten Nachlasse alles dasjenige zusammengefügt, worin der Verfasser bei gegebenem Anlass die Gesichtspunkte etwas eingehender dargestellt hat, die ihm bei der Betrachtung und Behandlung Calderon's immer die vorwiegenden sind; dass er an dieser Stelle mehr und Zusammenhängenderes gegeben haben würde, versteht sich von selbst. Hierfür gab die Schrift über die Kirchentrennung von England die reichste Ausbeute, weil der Verfasser in dieser ersten seiner Veröffentlichungen über Calderon sich nicht allein überhaupt allgemeiner über den Dichter und seine Werke verbreitet, sondern darin auch gerade die Punkte hervorgehoben hat, auf welche sein Augenmerk stets vorzugsweise gerichtet blieb; zur Ergänzung dienten die späteren Arbeiten, namentlich konnte eine Vergleichung Calderon's mit Shakspeare, welche in dem Manuscript einen Bestandtheil der Einleitung zu den heroischen Schauspielen bildete, hier passend ihren Platz finden. Die Worte, mit denen dann die Eintheilung und alles Folgende eingeführt wird, waren aus dem Anzeigeblatt unverändert aufzunehmen, weil ja die dort befolgte Gesammtanordnung hier beibehalten wurde.

Was nun den eigentlichen Mittelpunkt des Werkes, die Behandlung der einhundert und acht ächten Comedias, betrifft, so bildete für dessen Zusammenstellung das oben beschriebene Manuscript, soweit es erhalten war, die wesentliche Grundlage, während die übrigen Arbeiten, die älteren sowohl als die jüngeren, theils Verbesserungen und Erweiterungen dazu lieferten theils bei den zahlreichen Lücken zur Aushülfe dienen konnten. So musste die Behandlung von La cisma de Inglaterra mit Ausnahme der abgekürzten Inhaltsexposition, welche handschriftlich vorhanden war, ganz dem mehrgenannten Werkchen über dieses Drama entlehnt werden; so die Behandlung von Hado y divisa de Leonido y Marfisa dem oben erwähnten Buche über die italienischen Heldengedichte aus dem Sagenkreise Karl's des grossen, wozu nur wenige Notizen aus der Recension der Keil'schen Ausgabe hinzukamen. Bei manchen Stücken des ersten und zweiten Bandes der Keil'schen Ausgabe musste das 1822 und das in der Recension Gegebene in einander verflochten werden, wozu bei El mayor monstruo los celos noch die auf dieses Drama bezüglichen Bemerkungen in der Schrift üb. d. Kirch. v. Engl. kamen; glücklicher Weise war nur für zwei Schauspiele, für Las cadenas del Demonio und El Josef de las mugeres*), nichts ausser dem Aufsatze von 1822 vorhanden. Nicht selten stand sowohl das Manuscript als die Recension zu Gebote: dann wurde, was in dieser neu war, in die in jenem enthaltene Darstellung eingefügt. Wo der Verfasser in den Exemplaren seiner gedruckten Arbeiten, die er besass, später Notizen und besonders neue Citate hinzugeschrieben hatte, sind diese nach Thunlichkeit zur Ergänzung verwerthet worden; in dieser Hinsicht war aber eine andere Quelle fast noch ergiebiger. Er hatte die Parallelstellen, welche er zur Erklärung einzelner Verse oder Worte Calderon's anführen wollte, häufig am Rande eines ihm zum Handgebrauche dienenden Exemplars der Apontes'schen Ausgabe der Comedias

*) Durch ein günstiges Zusammentreffen sind es sehr vorherrschend Stücke des ersten und zweiten Bandes der Keil'schen Ausgabe, deren Behandlung in dem zweiten, nur im Concept vorhandenen Theile des Manuscripts verloren ist, so dass man zu glauben versucht wird, es sei dies nicht blosser Zufall. (Es fehlen auf diese Weise die Nummern 58. 59. 60. 61. 63. 68. 69. 71. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 80. 81. 82. 86 87. 88. 89. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 100. 101. 102. 104. 105. 106.) Aber doch geht aus dem oben Gesagten hervor, dass der Verfasser die Herausgabe des grösseren Werkes immer im Auge behalten hat.

notirt, und dieses war zwar nach seinem Tode mit dem grössten Theile seiner Bibliothek verkauft worden, jedoch war es damit der Benutzung des Herausgebers nicht entzogen. Der gegenwärtige Besitzer, Herr Geheimerath Johannes Schulze zu Berlin, der seine einst litterarisch bethätigte Liebe zu dem spanischen Dichter unverändert bewahrt hat, hat ihm dasselbe in freundlichster Weise zur Anwendung für seinen Zweck anvertraut, was nicht ohne Frucht für die Vervollständigung des Werkes geblieben ist. Ein Vergleich dieser Randbemerkungen mit den ausgeführten Arbeiten des Verfassers lehrt nämlich, dass das in ihnen andeutungsweise Enthaltene häufig erst in die Recension aufgenommen ist, noch nicht in das ältere Manuscript, daher es denn bei manchen Stücken des dritten und vierten Bandes der Keil'schen Ausgabe noch nicht berücksichtigt war. Hier blieb also dem Herausgeber noch eine Nachlese, von der er Gebrauch machen konnte, ohne damit von seinem Eigenen hinzuzuthun: besonders reichlich fiel sie für El secreto á voces aus, wo die Belegstellen, durch welche die an charakteristischen Wendungen der Volkssprache reiche Ausdrucksweise des Dieners Fabio beleuchtet wird, grösstentheils aus dieser Quelle stammen.

Eine eigenthümliche Schwierigkeit für das Redaktionsverfahren waltete in solchen Fällen ob, in denen sich der Standpunkt des Verfassers zwischen einer früheren und einer späteren Bearbeitung verschoben hatte. Bestand dann die Differenz bloss darin, dass er einmal die eine und das andre Mal die andere Seite eines Gegenstandes mehr hatte hervortreten lassen, so ist stets versucht worden, durch veränderte Anordnung und Gruppirung der Sätze und Satztheile, durch die Wahl anderer Partikeln u. dergl. die von ihm zu verschiedenen Zeiten ausgesprochenen Gedanken zu einem Ganzen zu verweben und so den Ausdruck für das ihm vorschwebende Gesammtbild zu gewinnen, von dem er jedes Mal nur einzelne Züge gegeben hatte.*) War dagegen die wesentliche Grundansicht in der späteren Bearbeitung eine von der früheren verschiedene geworden, so musste principmässig die frühere Darstellung der späteren weichen, denn in dieser war die gereiftere Meinung des Verfassers zu erkennen, diejenige, welche er muth-

*) Wer etwa von dem Verfahren des Herausgebers in dieser Beziehung nähere Einsicht zu nehmen wünscht, der wird leicht Beispiele an solchen Dramen des ersten Bandes der Keil'schen Ausgabe finden, deren Behandlung ausschliesslich aus dem im Anzeigeblatt von 1822 und den Wiener Jahrbüchern von 1828 über sie Gesagten zusammengesetzt ist.

masslich selbst in das vollendete Werk aufgenommen haben würde; auch wo ein in der früheren Behandlung flüchtiger berührter Punkt in der späteren schärfer pracisirt war, musste die letztere den Vorzug haben. Ja, die Benutzung der jüngeren Arbeit als Correktiv für die ältere erstreckte sich noch weiter als auf die Vervollständigung der Bemerkungen zu einzelnen Stücken, indem in einem Falle selbst die sonst durchaus maassgebend gebliebene Anordnung des Aufsatzes von 1822 nach einer späteren Aeusserung modificirt werden musste. Der Herausgeber durfte die oben angeführte Notiz in der Recension, nach welcher Saber del mal y del bien als Nr. 48 unter die Schauspiele aus der spanischen Geschichte gesetzt werden sollte, nicht unberücksichtigt lassen: es war ihm dadurch geboten, das genannte Drama anstatt in die zweite in die dritte der zehn bei der Eintheilung zu Grunde gelegten Klassen aufzunehmen, indessen durfte er andrerseits auch die flüchtig gegebene Andeutung nicht buchstäblich befolgen und demselben die erste Stelle in dieser Klasse anweisen, etwas, was der Verfasser bei eigener Ausarbeitung unzweifelhaft nicht gethan haben würde. Denn seine Anordnung beruht durchweg auf dem Bestreben, innerhalb jeder Klasse die einzelnen Schauspiele nach ihrer Chronologie an einander zu reihen, soweit seine Forschungen und sein Stilgefühl ihm diese ergeben hatten; sicherlich aber war es nicht seine Meinung, dass Saber del mal y del bien älter sei als das 1626 gedichtete El sitio de Bredá oder als Luis Perez el Gallego, welches er auch durch die Zusammenstellung mit Schiller's Räubern als eines der frühesten Erzeugnisse Calderon's charakterisirt. Darum glaubte der Herausgeber seiner Absicht am meisten zu entsprechen, wenn er es zunächst nach diesen beiden setzte, ähnlich wie der Verfasser ihm unter den heroischen Schauspielen seinen Platz unmittelbar nach dem Jugendwerke Lances de amor y fortuna gegeben hatte. An den Worten der Einleitung zur dritten Klasse, wie sie im Manuscript standen, wurde hierdurch nur eine unbedeutende Veränderung nöthig.

In so hohem Maasse nun aber auch die verschiedenen anderweitigen Arbeiten des Verfassers Mittel zur Vervollständigung, Ergänzung und Berichtigung boten, so konnten sie doch das in seinem grösseren Manuscript als der bestimmenden Grundlage des Ganzen durch dessen Zerstörung Ausgefallene keineswegs in jeder Hinsicht ersetzen. Besonders gilt dies von zwei wichtigen Seiten seiner Behandlungsweise, die nur in dem Zusammenhange des selbstständigen Werkes, wie er dort vorlag, ihrer ursprünglichen

Bedeutung nach völlig zu ihrem Rechte kommen konnten, nämlich von den Einleitungen zu jeder der zehn Klassen und von den Inhaltsangaben der einzelnen Schauspiele. Vor Allem war es zu beklagen, dass von jenen Einleitungen, welche ganz nothwendig dazu dienten die Eintheilung der Comedias in das richtige Licht zu setzen, einzig die zur zweiten, zur dritten und zur siebenten Klasse in der Handschrift erhalten waren. Hier gewährte nur das einige Aushülfe, dass der Verfasser Manches aus denselben in die Recension übertragen, und zwar, wie bei den Comedias heróicas die Vergleichung lehrt, meistens wörtlich übertragen hatte, indem er wiederholt bei dem ersten Drama einer Gattung, das er dort bespricht, das Hauptsächlichste über diese Gattung im Allgemeinen mittheilt. So liessen sich die Einleitung der fünften und die der zehnten Klasse aus dieser Quelle schöpfen; auch die der ersten Klasse, wie sie in dem gedruckten Aufsatze von 1822 gegeben war, hat von daher einen abrundenden Zusatz erhalten, durch welchen sie in ein deutlicheres Verhältniss zu der der zweiten tritt, und diese selbst, obgleich handschriftlich vorhanden, konnte durch eine dort mehr ausgeführte Partie erweitert werden. Für die vierte Klasse fand sich nichts als die wenigen Worte, die ihr in dem Aufsatze von 1822 vorgesetzt sind; für die achte, die neunte und eigentlich auch die sechste fehlte es selbst an einem solchen Surrogat: indessen war es für die achte wenigstens möglich, das Material zu einer Einleitung im Sinne und mit den Worten des Verfassers durch ein Verfahren zu gewinnen, das auf den ersten Blick sehr gewaltsam scheint, bei näherer Betrachtung aber nicht schwer sich rechtfertigt. Von dem ersten in der Reihenfolge dieser Dramen nämlich, von La vida es sueño, lagen zwei verschiedene Behandlungen vor — in dem Aufsatze von 1822 und in der Recension von 1828 —, welche zwar in keinem direkten und unauflöslichen Widerspruche zu einander standen, jedoch der Verschmelzung zu einer zusammenhangenden Darstellung deshalb widerstrebten, weil in jeder von beiden ein Anderes als der Mittelpunkt und wesentliche Grundgedanke des Stückes bezeichnet war. Nun musste dem sonst Beobachteten gemäss auch hier das in der Recension Gegebene als das Endgültige aufgenommen werden; zugleich aber war bei etwas aufmerksamerer Erwägung leicht einzusehen, dass der Verfasser deshalb eine neue Besprechung an die Stelle der früheren hatte treten lassen, weil in dieser weniger eine individualisirende Charakteristik von La vida es sueño enthalten war, vielmehr die darin hervorgehobenen Punkte ganz ebenso auch auf die beiden

andern Dramen dieser Klasse, auf En esta vida und auf La hija del aire, Anwendung finden konnten. Gerade dieser Umstand machte indessen den Haupttheil jener älteren Besprechung geeignet, mit den nöthigen Modifikationen als Einleitung für die ganze Dramenklasse zu dienen, und als solche hat der Herausgeber ihn benutzt, denn indem er den Worten des Verfassers diese veränderte Stellung gab, glaubte er doch nur dessen eigenem Gedankengange zu folgen. Dagegen musste er billig vor dem thörichten Beginnen zurückschrecken, die Worte, mit denen die Behandlung der sechsten Klasse beginnt, durch eigene Zusätze vervollständigen oder gar die Einleitung zur neunten Klasse, der der geistlichen Schauspiele, welche der Leser besonders ungern vermissen wird*), selbst ergänzen zu wollen. Konnte doch die Begründung der von dem Verfasser gegebenen Eintheilung und die begrenzende Beschreibung der von ihm aufgestellten Dramenklassen nur aus seiner individuellsten Anschauung herauswachsen, so dass der Herausgeber, wenn er hier etwas von dem Seinigen hätte hinzufügen wollen, der äusseren Abrundung und scheinbaren Gleichförmigkeit die innere Einheit des Ganzen zum Opfer gebracht haben würde.

Anders durfte er jedoch gegenüber der zunächst wichtigen Einbusse verfahren, die das Werk durch die theilweise Zerstörung des Manuscripts erlitten hat und die darin besteht, dass daraus die Inhaltsangaben vieler Schauspiele ausgefallen sind. Diese liessen sich freilich hier und da auch aus der Recension der Keil'schen Ausgabe ersetzen, in welche mehrere davon, gewöhnlich in etwas

*) In der Schrift über die Kirchentrennung von England finden sich allerdings einige Worte über christlich-katholische Dramen als über die Gattung, welcher jenes Stück angehöre; jedoch ist mit diesem Ausdruck etwas Anderes und viel Weiteres gemeint als die später von dem Verfasser bei seinem speciellen Eintheilungsversuch der Calderon'schen Comedias aufgestellte Klasse der Comedias divinas. Es heisst nämlich dort S. 26: „Unser Schauspiel gehört zu der Klasse der geistlichen christlich-katholischen Dramen. Wenn in andern Trauerspielen jene dunkle Fügung, die wir Schicksal nennen, den Menschen ergreift und ihn zu Boden wirft, ohne seinen Willen zu beugen, und eben in diesem Druck der ganze Adel höherer Natur im reinen Glanz nach allen Seiten hin strahlt: so ist es in den christlichen Tragödien die Schuld und die Sünde, welche das Unheil herbeiführen, ein Unheil, wodurch die besseren Geister geläutert und geheiligt werden, die schlechteren aber in einen Abgrund verworrener endloser Qual hineingeschleudert." (Hierauf folgt das S. 395 Herausgehobene über den Gedanken von La cisma de Inglaterra.)

abgekürzter Gestalt, übergegangen waren, jedoch war damit keineswegs die ganze Zahl der entstandenen Lücken ausgefüllt. Nun lag es zwar, wie das Manuscript auch in seiner gegenwärtigen Beschaffenheit lehrt, nicht in der Absicht des Verfassers, solche Auszüge ausnahmslos von allen Dramen Calderon's zu geben, allein offenbar ist er im Hinzuthun und Weglassen derselben nicht dem Zufall oder einer augenblicklichen Laune, sondern gewissen leitenden Principien gefolgt, und es war daher unmöglich sich bei der Auffassung zu beruhigen, als komme es auf einen mehr oder weniger nicht an und als genügen die erhaltenen zur Charakteristik der Art, in welcher der Dichter die verschiedenen Gattungen von ihm benutzter Stoffe zu bearbeiten pflegte. Da nun gerade diese ohne besonderen Nachtheil von fremder Hand eingeschaltet werden konnten, wenn dabei nur im Allgemeinen nicht zu sehr von Ton und Weise des Verfassers abgewichen wurde, so hat sich der Herausgeber entschlossen sie überall da selbst hinzuzusetzen, wo sie nach dessen Plane erforderlich zu sein schienen, aber verloren waren; in einem Falle, wo ein Theil davon erhalten war, bei Casa con dos puertas mala es de guardar, hat er das Fehlende ergänzt. Denn durch diese Zusätze glaubte er der einheitlichen Haltung des Ganzen nicht Abbruch zu thun, sondern sie zu fördern, so wenig es ihm auch entgangen ist, dass er die Kunst und Gewandtheit nicht erreichen konnte, mit welcher der Verfasser das Wesentliche überall knapp zusammendrängt und scharf betont, um den Leser in die unterscheidende Eigenthümlichkeit eines jeden Drama's einzuführen. Aber minder gelungene Partien werden in jedem, auch dem innerlich abgerundetsten Buche neben gelungeneren stehen, und zudem schien es um so unerlässlicher, dass wenigstens den einzelnen Stücken an einer der ursprünglichen Anlage entsprechenden Vollständigkeit der Behandlung nichts entzogen würde, da von den zusammenfassenden Betrachtungen der einleitenden Abschnitte so Vieles nicht herzustellen war. Was nun aber die Gesichtspunkte betrifft, nach denen der Verfasser das eine Drama mit einer Exposition versehen hat und das andere nicht, die also auch für die Ergänzungsarbeit des Herausgebers maassgebend bleiben mussten, so waren diese theils aus seinen hier und da zerstreuten Aeusserungen darüber theils aus dem zu erkennen, was er in den erhaltenen Theilen des Manuscripts, namentlich in der ersten Hälfte desselben, thatsächlich beobachtet hat. Zuvörderst konnte er begreiflicher Weise eine Ausführung des Inhalts dann für unnöthig erachten, wenn ein

Stück seinem Urtheil nach völlig werthlos war*), was er in Hinsicht auf Júdas Macabeo (Nr. 59) selbst andeutet, oder auch wenn er darin, ohne es gerade in anderer Beziehung tadelnswerth zu finden, wenigstens jede dramatische Einheit vermisste, wie dies bei Luis Perez el Gallego (Nr. 49) der Fall ist. Allein dass Werthlosigkeit überhaupt oder Mangel an Kunstmässigkeit im engeren Sinne ihm nicht der einzige Grund der Auslassung waren, zeigt sich deutlich an El secreto á voces (Nr. 36), einem Schauspiel, das er besonders hoch stellt, bei dem er aber einen Auszug ausdrücklich deshalb für überflüssig erklärt, weil der Gang der Fabel darin bei weitem einfacher sei als in andern Intriguenstücken. Hiermit ist denn zugleich der Schlüssel zu seinem ähnlichen Verhalten bei zwei andern Dramen derselben Klasse gegeben, bei La banda y la flor (Nr. 29) und Las manos blancas no ofenden (Nr. 40). Diese haben ganz wie El secreto á voces ein einfaches Motiv der Verwickelung zur Grundlage, aus welchem der Dichter eine Reihe mehr überraschender als spannender Situationen hervorgehen lässt, ohne dass eine rasch fortschreitende Handlung sie zu einem enger und enger werdenden Knoten zusammenschlingt; augenscheinlich aber beruht der Reiz solcher Situationen mehr auf ihrer sorgfältigen Detailausmalung als auf ihrer Beziehung zu einander und zum Ganzen. Erklärt sich hieraus die Weglassung der Exposition bei diesen, so kann sie vollends bei dem jeder künstlicheren Verwickelung baaren und an Handlung armen Sittengemälde Guárdate de la agua mansa (Nr. 16) nicht befremden. Seinem durchgängig befolgten Princip nach musste der Verfasser von allen diesen Stücken lieber eine kurze Charakteristik als einen Abriss des Inhalts geben, aus welchem das wahrhaft Eigenthümliche eines jeden doch nicht zu erkennen gewesen wäre. Denn dieses überall in den Vordergrund zu stellen war offenbar sein durchgängiges Bestreben: sieht man dies doch namentlich an seiner Behandlungsweise der eigentlichen Intriguenstücke, in denen er die stereotyp wiederkehrenden Wendungen Calderon's stets zurücktreten lässt, um das Besondere der einzelnen in um so schärferem Lichte zu zeigen. Darum hat er denn auch bei manchen Schauspielen, in denen auf Einen Gedanken, Ein Motiv oder Eine Situation vorzugsweise Gewicht zu legen war, während die sonstige Handlung weniger Unterschei-

*) Hierauf weist gewissermassen auch der in dem Titel, wie der Verlagscontrakt ihn angiebt (s. oben S. IV, Anm.), gebrauchte Ausdruck hin.

tible (Nr. 68) befolgen zu müssen. Ebenso verfuhr er bei einem Schauspiel, welches in der höheren Sphäre dem Lustspiel Guárdate de la agua mansa analog ist, indem in ihm jede Art von Verwickelung fehlt und das Hauptinteresse ausschliesslich durch die Charakterzeichnung in Anspruch genommen wird, bei El Príncipe constante (Nr. 98). Namentlich aber musste er Bedenken tragen, in Fällen, in denen der Verfasser die hervorragend charakteristischen Seiten eines Drama's in den vorhandenen Theilen seiner Behandlung herausgehoben und beleuchtet hatte, das dort Gegebene durch eine Ausführung der minder wichtigen Partien des Inhalts zu verdunkeln, und das hat sein Verhalten z. B. bei La vida es sueño (Nr. 92), bei La devocion de la Cruz (Nr. 96) und mehreren mythologischen Festspielen geleitet. Dagegen hat er die Ergänzung bei solchen Stücken vorgenommen, bei denen eine derartige das Wesentlichste erschöpfende Besprechung von der Hand des Verfassers nicht vorlag und deren dramatische Entwickelung doch reichhaltig, eigenthümlich und spannend genug war, um eine Exposition nicht unnöthig erscheinen zu lassen, wie dies bei allen denjenigen der sieben letzten Klassen der Fall ist, bei denen die Auszüge des Inhalts sein Zeichen tragen.*) Dass er auch in der ersten Hälfte des Manuscripts die dort ganz ausgefallene Exposition von La dama duende (Nr. 2) und von der von Casa con dos puertas (Nr. 1) die verlorenen Theile zu ersetzen hatte, war unmittelbar geboten; allein in zwei anderen Fällen sah er sich genöthigt, über die ursprüngliche Absicht des Verfassers hinauszugehen. In dem Manuscripte sind nämlich merkwürdiger Weise gerade zwei der allerverwickeltsten und darum einer Exposition eigentlich am meisten bedürftigen Intriguenstücke (im weiteren Sinne des Worts), nämlich Ántes que todo es mi dama (Nr. 22) und Dicha y desdicha del nombre (Nr. 42), ohne eine solche geblieben, während diese Auslassung sich doch durch keine der oben erwähnten Rücksichten erklärt. Es liegt daher die Vermuthung nahe, dass der Verfasser in dem fehlenden einleitenden Abschnitt über Calderon's Art, kunstvoll verschlungene Intriguen anzulegen und durchzuführen, im Allgemeinen gehandelt hatte oder zu handeln beabsichtigte, und dass er nach einer solchen Besprechung eine weitere Auseinandersetzung gerade dieser Stücke für überflüssig erachtete, besonders wenn er etwa die Hauptmomente aus ihnen dort als Beispiel benutzte. Da

*) Es sind dies die Nummern 60. 63. 75 94. 95. 102. 104. 105. 106.

das aber dem Buche in seiner jetzigen Gestalt nicht zu Gute kommt, so hat der Herausgeber es für räthlich gehalten, bei diesen beiden Schauspielen von dem Manuscript abzugehen und ihnen Inhaltsangaben hinzuzufügen.

Was die wenigen Fälle betrifft, in denen der Herausgeber ausserdem noch einzelne Worte im Text als eigene Zusätze unterschieden hat, so sind dieselben von ganz untergeordneter Bedeutung. S. 336 war die Einfügung eines Satzgliedes unvermeidlich, wenn die beiden Elemente der Darstellung von Apolo y Climene, die hier zu vereinigen waren, in das richtige Verhältniss zu einander treten sollten; S. 371 und S. 423 sind jedesmal ein Paar Worte eingesetzt, auf die das Bedürfniss des Sinnes mit Nothwendigkeit hinweist und deren Fehlen W. Jahrbb. Bd. XLIII, S. 102 und S. 97 offenbar bloss auf Versehen beruht. Es sind dies im Grunde Aenderungen ganz derselben Art wie die kleinen Modifikationen des Ausdrucks, die der Herausgeber auch ein Paar Mal*) gegenüber dem Aufsatz des Anzeigeblattes vorgenommen hat, um rein zufällige Ungenauigkeiten zu beseitigen, oder die sonst hin und wieder bei der Verschmelzung verschiedener Bearbeitungen nöthig wurden: sie gehören wesentlich dem Redaktionsgeschäft an und sind nur deshalb für das Auge ausgezeichnet worden, weil es überhaupt als Princip gelten musste, die gedruckten Ausführungen des Verfassers, soweit sie sich nicht bloss auf einzelne Stellen bezogen, überall in ihrer ursprünglichen Gestalt wiederzugeben, es sei denn dass eine zwingende Nöthigung die Abweichung erheischte. Wo es sich aber um Erklärungen einzelner Stellen handelte, musste mit dem gedruckten Material nicht minder frei geschaltet werden als mit dem handschriftlichen, weil hier die Rücksicht auf eine gewisse durchgängige Gleichförmigkeit der Anordnung die überwiegende war. So sind nicht nur die Citate häufig vollständiger ausgezogen und auch sonst anders gestellt worden, sondern es hat auch zuweilen eine Bemerkung bei einem anderen Stücke ihren Platz erhalten, wenn sie dahin besser zu passen schien oder sich mit einer dort gegebenen angemessen combiniren liess. Die aus Calderon angeführten Stellen sind immer nach Band, Seite und Columne der beiden Ausgaben von Keil (K) und von Hartzenbusch (H) bezeichnet: da der Verfasser selbst die erstere bei seinen späteren

*) Bei Los tres mayores prodigios (Nr. 74) und El Josef de las mugeres (Nr. 106).

Arbeiten zu Grunde gelegt hat, so wurden bei Abweichungen der Textgestalt ihre Lesarten gewöhnlich vorgezogen. Hierbei ist die moderne Orthographie der spanischen Akademie befolgt worden; dagegen sind Citate aus minder bekannten Werken anderer Dichter jener Zeit in der auch von dem Verfasser beibehaltenen älteren Orthographie gegeben, um bei diesen den Eindruck des Alterthümlichen nicht zu verwischen.

Die Redaktion der dritten Abtheilung des Werkes, des hauptsächlich die untergeschobenen Dramen behandelnden Anhangs, beruhte auf viel einfacheren Erwägungen. Nach einer Notiz des Verfassers am Schlusse seines Conceptes sollte unter der Zahl XI als Anhang ein unveränderter Abdruck des im neunzehnten Bande des Anzeigeblattes S. 11—39 bereits Gedruckten bis zu den Worten: „Endlich tritt die Erlösung ein“ angefügt werden, so dass nur das auf die ältere Keil'sche Ausgabe sowie auf die im Jahre 1822 vorhandenen deutschen Uebersetzungen Bezügliche wegfiel. Es hätte demnach dem Herausgeber eigentlich sehr nahe gelegen, dieser Anweisung ohne Weiteres zu folgen; allein zu einer kleinen Abweichung sah er sich dennoch veranlasst, obgleich er spätere verbessernde oder ergänzende Bemerkungen des Verfassers zu diesem Abschnitt nicht in Händen hatte. Es ist schon erwähnt worden, dass sich bei dem Nachlasse auch eine unvollständige ältere Behandlung desselben Gegenstandes etwa aus dem Jahre 1819 befindet: diese ist aber in einzelnen Punkten ausführlicher als die nachher gedruckte und giebt namentlich von den meisten der darin zur Sprache kommenden Dramen Expositionen des Inhalts. Hier schien nun das Aufnehmen letzterer in einzelnen Fällen rathsam, wo das sonst von dem Verfasser Gesagte dadurch klarer werden konnte, besonders wenn er ein Schauspiel als ganz oder theilweise von Calderon herrührend ansah: bei El venturoso por fuerza (Nr. 49) ist es geschehen, weil dieses Beispiel wohl besonders geeignet war, den Gegensatz zwischen Calderon und den geringeren Dramatikern seiner Zeit dem Leser lebendig zu machen. Auch sonst sind einige Male aus jener Bearbeitung Bemerkungen beibehalten worden *), welche in die von 1822 nicht übergegangen

*) Namentlich verdiente sie an zwei Stellen Beachtung und Benutzung, wo die verzerrte Kirchlichkeit spanischer Dichter berührt wird, bei El Fénix de España und El esclavo de María: hier scheint in dem gedruckten Aufsatze mit Rücksicht auf die Wiener Censur einmal der Ausdruck modificirt und einmal etwas ausgelassen zu sein. (Man vergleiche S. 455 und S. 474 mit Anzbl. Bd. XIX, S. 12. 13 und S. 24.) Bei El escándalo

sind; sonst hat der Herausgeber die letztere unverändert gelassen, indem er einzig ein Paar berichtigende Erwähnungen von des Nicolaus Antonius Bibliotheca Hispana nova daraus tilgte, welche nur auf die römische Ausgabe von 1672 Anwendung haben, nicht auf die vollständigere Madrider von 1783, auf die jetzt alle Anführungen des Buches bezogen sind. Man wird sich bei dem Gebrauche dieses ganzen Abschnittes stets gegenwärtig halten müssen, dass er früher entstanden ist als die anderen Theile des Werks, indem er seit dem Jahre 1822 keinerlei Umarbeitung mehr erfahren hat und die zu seiner Erweiterung benutzten Elemente gerade ältere sind.*) So findet sich denn darin auch noch die Meinung, dass Del Rey abajo ninguno von Calderon herrühre (s. S. 467), eine Meinung, die der Verfasser später zurückgenommen hat (s. S. 213; vergl. S. 530), die jedoch bei der Redaktion um so weniger unterdrückt werden durfte, als sie mit seinem auch sonst ausgesprochenen Urtheil über Francisco Rojas in dem engsten Zusammenhange steht. Vollends würde der Verfasser, wenn ihm das gerade für die spanischen Dramatiker ausser Calderon viel reicher fliessende Material der Gegenwart zu Gebote gestanden hätte, gar Manches in diesem Abschnitt anders gewandt haben; nichtsdestoweniger aber bildet derselbe auch wie er jetzt vorliegt eine nothwendige und unentbehrliche Ergänzung zu dem übrigen Inhalt des Werkes. Er macht des Verfassers Ansicht über das Verhältniss der Poesie Calderon's zu der seiner Zeitgenossen und Vorgänger klar, eine Ansicht, welche vielleicht gerade gegenüber der abweichenden Anschauung und Darstellung v. Schack's die Aufmerksamkeit des heutigen Lesers um so mehr auf sich ziehen wird.

Die am Schlusse folgenden Bemerkungen von der Hand des Herausgebers sind hauptsächlich zur Ergänzung und Berichtigung derjenigen Punkte bestimmt, welche nach dem jetzigen Stande der Forschung einer solchen bedürftig erschienen. Sie sind daher dem Gesagten gemäss für den Anhang vorzugsweise reichlich ausgefallen; bei den übrigen Theilen musste besonders die Chronologie

---

de Grecia, bei La prudente Abigail und bei dem Auto El pintor de su deshonra ist der jetzt (S. 457. 469. 501) hergestellte Wortlaut, der Anzbl. S. 14. 21. 38 wohl aus gleichem Grunde etwas verkürzt ist, aus dem Originalmanuscript des gedruckten Aufsatzes geschöpft, welches hier überhaupt zu Grunde gelegt wurde.

*) Um dies dem Leser auch sinnlich vor Augen zu stellen, ist hier durchweg nicht bloss in den ausgezogenen spanischen Versen, sondern auch in den Dramentiteln die von dem Verfasser gegebene ältere Orthographie beibehalten worden.

der Calderon'schen Dramen berücksichtigt werden, weil diese der Anordnung der Comedias in den einzelnen Klassen zu Grunde liegt und nach den neueren Nachweisungen von v. Münch-Bellinghausen, Hartzenbusch und v. Schack sich in Mehrerem anders stellt als der Verfasser sie angenommen hat. Darum sind die hierauf bezüglichen Mittheilungen und Meinungen der Genannten auch da mit Beistimmung oder Widerspruch erwähnt worden, wo in den Worten des Verfassers eine unmittelbare Veranlassung zu einer berichtigenden Bemerkung nicht gegeben war; abgesehen hiervon hat sich der Herausgeber auf Fälle solcher Art beschränkt, in denen der Text des Werkes selbst eine Aufforderung zu einem Zusatze enthielt. Er hat es aus diesem Grunde auch unterlassen, dabei an die Einleitungen zu den einzelnen zehn Dramenklassen ein Weiteres anzuknüpfen, obgleich dieselben nach dem oben Ausgeführten nicht in wünschenswerther Vollständigkeit vorhanden sind; indessen mag es erlaubt sein, die von dem Verfasser aufgestellte und befolgte Eintheilung hier noch etwas näher zu beleuchten, da er selbst sie nirgends im Zusammenhange erörtert hat.

Fasst man die gesammte Masse der Calderon'schen Comedias ihren Stoffen nach in das Auge, so fällt der Blick zuerst als auf die am schärfsten heraustretenden Gruppen auf die der Intriguenstücke, die der historischen und die der geistlichen Schauspiele im weiteren Sinne des Worts, deren jede einer bestimmten Seite in des Dichters Lebensanschauung und Kunstweise entspricht. Darunter grenzen sich aber von denjenigen historischen Schauspielen, welche auf nationalem spanischen Boden sich bewegen und in der That am meisten diesen Namen verdienen, sehr leicht andere ab, in denen Gegenstände aus der Geschichte eines fremden Landes mit grösserer oder geringerer Abweichung vom historischen Costum behandelt sind; ebenso zerfallen die geistlichen Schauspiele wie von selbst in Darstellungen aus der Geschichte der ältesten Zeugen und Verbreiter des Christenthums und in die eigentlichen Comedias divinas, welche, ohne einen solchen als Mittelpunkt zu feiern, auf die Verherrlichung irgend einer Seite des katholischen Glaubens gerichtet sind. Zwischen den auf diese Weise ungezwungen sich ergebenden fünf Klassen (der ersten, dritten, neunten und zehnten des Verfassers) stehen nun mehrere andere als Mittelglieder. Einen naturgemässen Uebergang von den ganz dem Alltagsleben angehörenden eigentlichen Intriguenstücken (Comedias de capa y espada) zu den historischen Schauspielen bilden die Comedias heróicas, welche mit jenen das gemein haben, dass sie ganz auf der Er-

findung des Dichters beruhen, und zwar meistentheils auf einer gleich verwickelten Erfindung, während sie mit diesen die höhere Lebenssphäre und in Verbindung damit den gehobeneren Kreis der Anschauungen theilen. An die Klasse der aus fremder Geschichte geschöpften Schauspiele, in denen meist schon eine sehr freie Umbildung des überlieferten Stoffes nothwendig war, schliessen sich leicht die ganz der Sage entnommenen an, daher sie denn in die fünfte und sechste Klasse gebracht sind, in jene die nach romantischen Dichtungen, in diese die nach der alten Mythologie gebildeten: an die letzteren war natürlich die einzige Burleske Calderon's als Parodie eines von ihnen anzuknüpfen. So blieben noch einige Dramen übrig, die sich nicht wohl unter eine der bisher genannten Klassen unterordnen liessen und die zwar in ihren Stoffen sehr verschiedenartig, aber dabei durch eine eigenthümliche in ihnen gleichmässig sich ausprägende Auffassung des Lebens verwandt sind: diese hat der Verfasser unter dem Namen der symbolischen vereinigt*) und den direkt auf Religion bezüglichen unmittelbar voraufgehen lassen, mit denen sie ihrem Inhalte nach die meisten Vergleichungspunkte bieten, während andrerseits auch manche unter den mythologischen ihnen nahe stehen.

Von den so gewonnenen zehn Klassen hat der Verfasser selbst am vollständigsten über die zweite, die der Comedias heróicas, sich ausgesprochen, ein günstiges Zusammentreffen, da gerade wegen dieser Klasse seine Eintheilung durch v. Schack, Gesch. der dram. Lit. u. K. in Sp. II, 92, einen heftigen Angriff erfahren hat. v. Schack, der bei einer Revision seines hochverdienstlichen Werkes diese Partie desselben schwerlich ganz unverändert lassen würde**), macht dagegen besonders das geltend, dass die Bezeich-

*) Gerade diese Seite seiner Eintheilung wird vielleicht nicht unangefochten bleiben, indem nach seinen eigenen Andeutungen wohl noch mehrere der mythologischen Dramen und von den unter den heroischen aufgezählten wenigstens El Condo Lucanor den symbolischen angereiht werden könnten. Allein offenbar war es keineswegs seine Absicht, hierher überhaupt solche Stücke zu bringen, denen ein allgemeiner Gedanke als Tendenz zu Grunde liegt, sondern nur diejenigen, welche durch jene bestimmte Lebensauffassung enger mit einander verbunden sind, die am meisten charakteristisch in La vida es sueño uns entgegentritt; auch hätte bei weiterer Ausdehnung dieser Klasse die der mythologischen unnatürlich zerrissen werden müssen.

**) So würde er z. B. bei einer solchen gewiss den Irrthum aus seiner Darstellung beseitigen, als ob Val. Schmidt in dem Aufsatze des Anzeigeblattes das Unterscheidungskriterium der Comedias heróicas darein gesetzt habe, dass „eine Frau von ihrem Fürsten aus Liebe verfolgt wird und sich durch allerlei

nung Comedia heróica erst im achtzehnten Jahrhundert aufgekommen sei und mit Unrecht auf das siebenzehnte übertragen werde, dem überhaupt eine derartige scharf trennende Unterscheidung einzelner Gattungen von Comedias fern gelegen habe. Allein offenbar war es gar nicht die Meinung des Verfassers, dass durch seine zehn Klassen und deren Benennungen die Rubriken angegeben würden, in welche die Zeitgenossen Calderon's seine Werke einordneten: vielmehr kam es ihm einzig darauf an, die einhundert und acht Schauspiele nach einer gewissen Verwandtschaft des Stoffes und Gedankeninhalts angemessen zu gruppiren und die so zusammengehörigen jedesmal chronologisch an einander zu reihen, damit Uebersicht in die Masse käme und überall Aehnlichkeit und Unterschied der Behandlungsweise klar würde. Dass bei einem derartigen Verfahren der subjektiven Ansicht ein weiter Spielraum bleibt, versteht sich von selbst; allein so schwankend darum auch vieles Andere in einer solchen Eintheilung bleiben mag und bleiben muss, so führen doch die streng monarchischen Anschauungen Calderon's und seiner Zeit mit Nothwendigkeit darauf, von den Comedias de capa y espada diejenigen Schauspiele als eine besondere Gattung abzugrenzen, die durch das Auftreten fürstlicher Personen in eine andere Sphäre gerückt und durch das Motiv der Lealtad mit bedingt werden. Denn dass diese nach den Begriffen der damaligen Spanier sich bestimmt von den übrigen abhoben, dafür sind die Belege zu zahlreich als dass viel darauf ankommen könnte, ob auch gerade schon die Benennung Comedias heróicas im siebenzehnten Jahrhundert für sie üblich war oder nicht: wird es doch z. B. als das eigenthümliche Verdienst Juan de la Cueva's bezeichnet, dass er erhabene Gestalten, Könige und Königinnen, auf die Bühne gebracht

---

Mittel vor ihm zu schützen sucht", während derselbe vielmehr die stehende Wiederholung dieses Motivs als eine tadelnswerthe Gewöhnung vieler spanischen Dramatiker erwähnt hat. Ebenso würde er die von ihm gemissbilligte Neigung Schmidt's zu einer allzu detaillirenden Eintheilung der Comedias wohl kaum noch mit der Unwissenheit oder Gedankenlosigkeit derer auf Eine Linie stellen, welche nicht wissen oder vergessen, dass Autos und Comedias divinas himmelweit verschiedene Dinge sind. Denn schon im dritten Bande seines Werkes hat er sich genöthigt gesehen, die Schauspiele Calderon's auf eine von der seines Vorgängers in der Hauptsache nicht sehr verschiedene Weise einzutheilen und dabei auch (S. 207) eine Klasse von „romantischen Schauspielen" anzunehmen, die sich mit dessen Comedias heróicas beinahe deckt.

habe*), und deutet doch Lope de Vega in seinem Arte nuevo de hacer comedias wiederholt auf jene Unterscheidung hin**).

Ueber die meisten andern von ihm aufgestellten Klassen sind die Andeutungen des Verfassers in dem, was von seinen Einleitungen erhalten ist, zwar nicht ebenso ausführlich, aber doch hinreichend, um nicht bloss das Princip seiner Eintheilung, sondern auch sein Urtheil über Calderon's allgemeines Verhalten zu der jedesmal darin behandelten Gattung von Gegenständen deutlich zu machen; nur bei der sechsten und der neunten Klasse ist dies nicht der Fall. Von diesen ist die sechste von dem Herausgeber in seinem Aufsatze: „Ueber Calderon's Behandlung antiker Mythen“***) näher beleuchtet worden, auf welchen er hier verweisen darf †);

*) Man sehe das bei Pellicer, Trat. hist. I, 169, aus Agustin de Rojas Viage entretenido und aus Juan de la Cueva selbst Angeführte. Vergl. v. Schack I, 279.

**) Besonders Bibl. de aut. esp. t. XXXVIII, p. 230, 2. 231, 1 (Obras sueltas t. IV, p. 407. 410). Mit der ersten dieser beiden Stellen stimmen ganz die von Hartzenbusch (Com. de Calderon t. IV, p. 685 Anm.) beigebrachten Worte des Jose Pellicer y Tovar überein, nach denen ein Stück, worin eine fürstliche Person auftritt, tragedia genannt wird.

***) Im Neuen Rheinischen Museum für Philologie, Jahrgang X, S. 313 fgg.

†) Für Leser, denen etwa jener Aufsatz nicht zugänglich sein sollte, mögen hier in aller Kürze die Hauptresultate desselben mitgetheilt werden. Calderon schöpfte, wie dort gezeigt worden ist, seine Kenntniss der alten Mythologie theils aus dem Ovid, theils aus den Werken der drei italienischen Mythologen, welche im siebenzehnten Jahrhundert noch in unbestrittenem Ansehen standen, des Boccaccio, des Gyraldus und des Natalis Comes, deren Letzterem er namentlich dann Vieles entlehnte, wenn es ihm auf ein reiches Detail mythologischer Züge ankam, wie man vornehmlich an La estatua de Prometeo sieht. Indessen hat er sich keineswegs immer damit begnügt, den in diesen Quellen überlieferten Stoff ohne Weiteres in dramatische Form zu giessen, oder auch, was er freilich vielfach gethan und was ganz im Geiste seiner Zeit lag, zu allegorischer Darstellung allgemeiner Gedanken zu benutzen, sondern bisweilen wusste er auch den eigenthümlichen Sinn und Gehalt der mythologischen Gestalten und Hergänge mit poetischem Verständniss zu belauschen und in überraschender Weise neu zu beleben, wie ihm dies vorzugsweise mit der Sage von dem Feuerraube des Prometheus in dem genannten Schauspiel und mit der Gestalt der Diana in Celos aun del aire matan gelungen ist. Am meisten aber verdient sein Verhalten gegenüber einer Klasse von Mythen Beachtung, welche er mit besonderer Vorliebe zum Gegenstande seiner Darstellung gemacht hat, da sie seiner Neigung, auf der Bühne die Kunst des Maschinisten recht glänzen zu lassen, in hohem Grade Vorschub leisteten und zugleich wohl durch Ovid's anmuthige Einkleidung besonders seine Aufmerksamkeit auf sich zogen, der Klasse der Verwandlungsmythen. Diese behandelt er näm-

dagegen wird es vielleicht nicht überflüssig sein, der neunten jetzt noch einige Aufmerksamkeit zuzuwenden, der so viel besprochenen und so viel bestrittenen Klasse der geistlichen Dramen.

Denn gerade diese Klasse pflegt man in neuerer Zeit als die für Calderon vorzugsweise charakteristische anzusehen, und wer unter uns nicht näher über ihn unterrichtet ist, pflegt bei seinem Namen den sorgfältigen dramatischen Techniker der Intriguenstücke, den in die Vergangenheit seines Landes vertieften Patrioten der historischen Schauspiele, den sinnigen Nachbildner antiker Mythen beinahe zu vergessen über dem strenggläubigen Katholiken des siebenzehnten Jahrhunderts, den man denn je nach der Verschiedenheit der eigenen Ansicht preist, verurtheilt oder mit der allgemeinen Tendenz seiner gleichzeitigen Volksgenossen entschuldigt. Und gewiss würde zum Verständniss Calderon's ein sehr Wesentliches fehlen, wenn man seine religiöse Stellung ausser Acht lassen wollte; allein damit ist es noch keineswegs gerechtfertigt, die in dieser unmittelbar wurzelnden Werke, bei deren Gesammtbetrachtung man die hier als Comedias divinas zusammengefassten nicht wohl von den Heiligenkomödien und den Autos trennen kann, ohne Weiteres als den Mittelpunkt seiner Poesie zu betrachten, noch viel weniger aber ihn für den Repräsentanten des eigenthümlich excentrischen Glaubensgeistes der damaligen Spanier zu halten, wie so häufig aus Unkunde geschieht. Eine Geschichte der religiösen Dichtung der Spanier wäre eine Aufgabe von hohem culturhistorischem Interesse, zu der es fast noch an jeder Vorarbeit fehlt, aber von welchen Voraussetzungen aus dieselbe auch unternommen werden und welche Resultate sie sonst ergeben möge, sicherlich wird sie in Calderon nicht den Brennpunkt sehen können, in dem alle Strahlen der gesammten

---

lich durchweg mit einer durch die innerste Verschiedenheit antiker und moderner Anschauung bedingten Abweichung von ihrer Darstellungsweise nicht bloss bei Ovid, sondern bei den Alten überhaupt, indem er statt der Umgestaltung des physischen Organismus, die von diesen einzig hervorgehoben wurde, die innere Umwandlung des geistigen Wesens darin zur Hauptsache macht. Darauf hat er ein mit Consequenz von ihm festgehaltenes System gegründet, nach welchem er den Uebergang des Menschen in ein Thier, eine Pflanze oder in einen Stein als eine geringere oder grössere Erstarrung und Verdumpfung des specifisch Menschlichen betrachtet, die immer durch Verschuldung herbeigeführt ist, während in bezeichnendem Gegensatze dazu die Verflüchtigung des Menschen in das gleichsam geistähnliche Element der Luft, wo sie bei ihm vorkommt, stets als eine befreiende Erlösung aus irdischem Ungemach erscheint.

Entwickelung zusammenlaufen. Soweit sich nach einer ganz allgemeinen Kenntniss des Gegenstandes urtheilen lässt, scheint vielmehr Lope de Vega an diesen Platz gestellt werden zu müssen: wenigstens finden sich bei ihm kindliche Glaubensnaivetät, träumerische Mystik, zugespitzte Dialektik in der Behandlung des Dogma's und finstere Verfolgungssucht in gleich hohem Grade. Dagegen trägt an Calderon's auf die Religion bezüglichen Werken gerade nur die Seite, die am wenigsten wahres Leben athmet und jedes Funkens von Poesie baar ist, die verstandesmässige Durchführung des Glaubenssystems bis in alle seine Consequenzen, den unmittelbaren Stempel seiner Zeit und seiner Umgebung, während zugleich der dabei angewandte Scharfsinn den individuellen Hauptzug seiner Natur erkennen lässt. Von dem aber, was in der Religiosität der älteren Spanier tief und poetisch fruchtbar ist, von der schwelgerischen Schmerzlust der Verzückung, welche kein Theil der abendländischen Christenheit bis auf den Grund ausgekostet hat gleich ihnen, ist eben dieser dialektische Geist in auffallender Weise unberührt geblieben. Nirgends in allen seinen hierher gehörigen Dichtungen wird auch nur der leiseste Anflug von der mystischen Inbrunst fühlbar, die aus den Schöpfungen des heiligen Johannes vom Kreuz uns entgegenleuchtet und deren dämmerhaften Abglanz wir in Murillo's Gemälden anstaunen; und selbst wo er Gelegenheit hätte eine verwandte Seite anklingen zu lassen, zeigt er deutlich, wie fremd ihm diese Sphäre ist. Genöthigt durch die stehende Gewohnheit seiner Zeitgenossen bringt Calderon Erscheinungen von Engeln, Teufeln und Heiligen in grosser Zahl auf die Bühne, denen man es freilich in den meisten Fällen gar sehr anmerkt, dass hauptsächlich die Rücksicht auf den Maschinisten und auf die Schaulust des Publikums sie in das Dasein gerufen hat: so wenig haben sie gewöhnlich von wahrhaft visionärem Charakter, so trocken und poesiearm ist ihre Sprache. Aber gerade wo sie am besten gelingen, haben sie niemals jene völlige Hingebung der Seele zum Inhalt, welche das Göttliche, in das sie versenkt ist, leibhaftig anzuschauen meint, sondern sie versinnlichen einen dialektischen Zwiespalt im Innern des suchenden und ringenden Individuums, dessen entgegenstehende Seiten zu getrennten Gestalten aus einander treten, wie man es besonders deutlich in El Gran Príncipe de Fez sieht. Nichts kann die Schranke von Calderon's Vermögen in dieser Hinsicht in ein helleres Licht setzen als ein Blick auf die entsprechenden Gebilde solcher Dramatiker, welche wirklich die nationale Gemüthsfärbung unverkümmert in

sich trugen und die Vision im engeren Sinne des Worts als künstlerisches Mittel zu handhaben wussten, vor Allem auf die von den süssesten Schauern der Verzückung durchzitterten Darstellungen der Erscheinung des guten Hirten in Lope de Vega's La fianza satisfecha und in Tirso de Molina's El condenado por desconfiado.*)

Damit soll jedoch den hierher gehörigen Dichtungen Calderon's schlechterdings nicht ihr hoher Werth abgesprochen werden: nur gilt es bei ihrer Beurtheilung nicht einen falschen Ausgangspunkt nehmen und sie nicht in erster Linie als Aeusserungen eines Geistes betrachten, der sich in ihnen gerade nur theilweise lebendig zeigt. Wenn Calderon's verständiger Natur der Schwung der Mystik versagt war, dessen nächstliegendes Organ doch eigentlich die Lyrik ist, so hat er dagegen der religiösen Sphäre eine Fülle von poetischen Momenten entlockt, welche dem Wesen seiner Kunstgattung gemässer waren, denn nicht leicht hat ein Dramatiker die Mannigfaltigkeit religiöser Stimmungen und Zustände unter den Menschen mit gleicher Klarheit beobachtet und mit gleicher Wärme zur Darstellung gebracht wie er. Und zwar hat er sich dabei keineswegs bloss auf das innerhalb des christlichen Glaubens und Empfindens Liegende beschränkt, wozu er um so leichter Anlass hatte, da ihm, wie er häufig andeutet, alle vorchristlichen Religionen und ebenso auch der Islam als Vorstufen des katholischen Christenthums galten. Selbst seine besseren Autos haben ihren Werth vornehmlich an der Art, in welcher die darin auftretenden allegorischen Gestalten verschiedener Religionsformen individualisirt sind, obwohl hier dies mehr der sorgsamen Hand des kunstverständigen Denkers gelingt als dem lebensweckenden Hauche des Poeten; in weit höherem Grade aber verdient unsere Aufmerksamkeit, was sich in einzelnen Comedias Verwandtes findet und nicht in die Hülle der Allegorie gekleidet ist. So verräth die Behandlung des Islam in El Gran Príncipe de Fez eine sehr liebevolle Vertiefung in den Gegenstand, nicht minder die des Sonnendienstes der Peruaner in La aurora en Copacabana, und in der allerdings viel dürftigeren des persischen Magismus in La

*) Von Interesse ist auch eine Vergleichung der Autos Calderon's mit denen seines Vorgängers Lope: in jenen wird durchweg der Sieg der christlich katholischen Lehre über die ihr widerstrebenden Formen des Bewusstseins gefeiert, in diesen ist nicht selten die Innigkeit des Verhältnisses zwischen der hülfsbedürftigen Seele und dem Erlöser, sehr häufig wenigstens die Sehnsucht jener nach der Erlösung der Mittelpunkt.

exaltacion de la Cruz ist wenigstens ein ähnliches Bestreben bemerkbar. Die Stimmungen und Anschauungen des Heidenthums der klassischen Völker zu vergegenwärtigen boten ihm die in seinen mythologischen Dramen benutzten Stoffe mehrfach Gelegenheit, namentlich hat er den Gefühlsinhalt des Dianencultus in Celos aun del aire matan warm und wahr dargestellt*); aber das poetisch weitaus Vollendetste, das er dem Gebiete der antiken Religion entlehnt hat, findet sich in einem seiner geistlichen Dramen: es ist die gewaltige Schilderung der Sibylle des Morgenlandes in dem nach ihr benannten Schauspiel, welche allein im Stande wäre ihm für alle Zukunft den unverwelklichen Lorbeer zu sichern. Und wie schon hierin eine direkte Beziehung auf das Christenthum liegt, indem das prophetische Wesen der Sibylle zwar durchaus heidnische Gestalt und Farbe trägt, aber der Inhalt ihrer Weissagungen doch fortwährend an das christliche Dogma angeknüpft ist, so kann es denn auch nicht Wunder nehmen, dass der Dichter ebenso gern und kaum minder glücklich auch solche Erregungen zum Vorwurf gewählt hat, die in der christlichen Empfindungswelt selbst wurzeln. So ist z. B. die Schlussscene des zweiten Aktes von La Vírgen del Sagrario, in welcher der Gothe Godman das Madonnenbild von dem Altare nimmt und es in einem Brunnen verbirgt, um es vor den maurischen Feinden zu schützen, mit der darin ausgedrückten Mischung von heiss sehnsüchtiger Annäherung an die heilige Jungfrau und ehrfurchtsvoll scheuer Zurückhaltung, von Beschämung, von Verwirrung und Hoffnung ein unübertroffenes Muster religiöser Seelenmalerei; kaum minder ist es die Scene des dritten Aktes, in welcher der Mohammedaner Selin den Eindruck beschreibt, den das in der Tiefe erblickte Bild auf ihn gemacht hat. Ebenso sind die Darstellung der Versuchungen des Cyprianus und der Justina in El mágico prodigioso und die damit vergleichbare Stelle des dritten Akts von El Purgatorio de San Patricio, wo in dem verstockten Sünder Ludovicus das Bewusstsein erwacht, von der höchsten Wahrheit und der erschütterndsten Wirkung. In dem für uns fremdartigsten unter den hierher gehörigen Schauspielen, in La devocion de la Cruz, wird in anschaulichen Zügen ein Seelenzustand ausgeführt, zu dem die Annalen des südlichen Räuberlebens der Belege ohne Zweifel genug bieten, der Zustand eines Menschen, der immer tiefer in das Verbrechen versinkt, auf den aber dabei

*) Vergl. N. Rhein. Mus. f. Philol. Jahrg. X, S. 323 fgg. und oben S. XXIV, Anm.

das sinnliche Zeichen der Kirche mit ungeschwächtem, ja eher gesteigertem Eindruck wirkt.*) Besondere Beachtung verdient auch ein hochpoetisches Motiv dieser Art, das Calderon einmal in der Schilderung christlichen und einmal in der antik heidnischen Empfindens angewandt hat: Yupangui in La aurora en Copacabana und Prometheus in La estatua de Prometeo ringen Beide mit unauslöschlicher Sehnsucht, ein ihrem Innern tief eingeprägtes göttliches Bild zum Kunstwerk zu gestalten, jener das der Mutter Gottes, dieser das der Minerva. So weit begegnen wir also überall einer ächt dramatischen Vertiefung in die verschiedenartigsten religiösen Erscheinungen; aber dennoch fehlt es für den aufmerksamen Beobachter auch nicht an einem Zuge, der erkennen lässt, für welche unter ihnen des Dichters eigenes Herz am höchsten schlug. Nicht leicht giebt es etwas, wobei er so häufig und mit so sichtlicher Vorliebe verweilt, wie die Schilderung des Märtyrerthums, und zwar keineswegs bloss in den fünf Heiligenkomödien, welche ihrer Bestimmung nach die Geschichte der ältesten Blutzeugen des Christenthums zum Gegenstande haben, sondern fast noch hervortretender in mehreren von den Schauspielen, die in der vorletzten Klasse als Comedias divinas zusammengestellt sind. Verdankt doch eines der in Deutschland bekanntesten und beliebtesten unter diesen, der standhafte Prinz, seine Wirkung auf die Gemüther durchaus dem unvertilgbaren Zauber des reinen Märtyrerthums; aber offenbar ist auch in La exaltacion de la Cruz die Geduld und der Opfermuth des Patriarchen Zacharias und der christlichen Krieger, in La cisma de Inglaterra die ausharrende Ergebung und Festigkeit der Königin Katharina und ihrer Tochter Maria, in La aurora en Copacabana die glaubensfrohe Ausdauer der Eroberer Peru's der für den Dichter selbst am

*) Zur richtigen Würdigung dieses Stückes darf man nicht ausser Acht lassen, dass Eusebio weder die gefühllose Selbstsucht eines Gomez Arias hat noch die freche Lust an der Schandthat, die dem Ludovicus im Fegefeuer des Patricius eigen ist: er ist vielmehr ein Mann, der ähnlich wie Lope in Las tres justicias en una zunächst durch die Umstände zur Opposition gegen die bürgerliche Gesellschaft getrieben wird, in dem jedoch die Stimme des Gewissens nie völlig untergeht. Aber ganz ebenso wie in diesem Lope ist auch in ihm in Folge der Unnatur, welche dem Verhältnisse seines Vaters zu seiner Mutter anhaftete, das Gefühl für das geschwisterliche Band abgestumpft oder vielmehr in entsetzlicher Weise verkehrt worden; es unterscheidet ihn, dass diesem traurigen Vatererbe gegenüber der reine Sinn seiner Mutter ihm ein anderes, schützendes Erbtheil hinterlassen hat, das ihn vor dem Uebermaass der Verwilderung bewahrt: dies ist die überwältigende Em-

meisten erwärmende Lebenspunkt. Ja, in soweit dem Bilde der Madonna, um dessen Schicksale sich die drei Akte von La Vírgen del Sagrario drehen, ein gewisses persönliches Dasein zukommt, beruht selbst die Theilnahme für dieses, so befremdend es erscheinen mag, auf einer Art von Märtyrerthum: will es doch lieber der äussersten Erniedrigung sich unterwerfen als seine Schützlinge, die Christen von Toledo, untreu in ihrer Noth verlassen. Im Allgemeinen kann gewiss darüber gestritten werden, ob gerade die stillen Tugenden des Märtyrers ein besonders dankbarer Stoff für dramatische Behandlung sind, und auch Calderon hat sie oft nur dadurch mit den Anforderungen des Bühneninteresses in Einklang zu bringen gewusst, dass er ihnen die schroffsten Contraste gegenüberstellte, allein gerade die Schwierigkeit, die ihm diese Art von Gegenständen zu überwinden gab, zeigt nur um so klarer, wie er durch eine mächtige persönliche Neigung zu ihr hingezogen wurde.

Wenn nun in dieser Neigung des Dichters ebenso wenig wie in seiner sonstigen Behandlungsart religiöser Gegenstände ein specifisch Spanisches stark hervortritt, so lässt sich dagegen in einem halb verborgenen Zuge seines Wesens vielleicht eine ferne Ver-

---

pfindung für die Heiligkeit des Kreuzes. Eine Neigung zum Grausenhaften ist in diesem Drama, welches wie das oben genannte ihm ähnliche aus der frühesten Zeit des Dichters stammt und vielfach an Schiller's Jugendwerke erinnert, allerdings nicht zu verkennen, allein diese tritt hauptsächlich nur in der Zeichnung der Julia hervor, deren widerwärtige Rohheit durch nichts gemildert wird und deren schliessliche Reue in ihrer Begründung und in ihrem Ausdruck unendlich viel oberflächlicher und unbefriedigender ist als die des Eusebio. Demgemäss ist auch die Art, wie der Dichter bei Beiden das Kreuz benutzt hat, ganz verschieden zu beurtheilen. Dass das Kreuz den Eusebio häufig durch äusserlich magische Wirkungen aus Gefahren errettet hat, das gehörte für Calderon's wundersüchtiges Publikum schlechterdings zur erklärenden Motivirung dieses Charakters; dass es aber auch die Julia, mit deren sonstiger Anlage dies gar keinen Zusammenhang hat, am Schlusse durch die Luft fortträgt und sie dadurch am Leben erhält, dadurch wird es in der That zu einem Deus ex machina im schlimmsten Sinne des Worts. Uebrigens ist der oberste Gedanke, den La devocion de la Cruz und Las tres justicias en una gemeinsam haben, der der Zerstörung des Gefühls für die verwandtschaftlichen Bande in den Kindern durch ein unnatürliches Verhalten der Eltern bei der Erzeugung, derselbe, der auch der griechischen Oedipusfabel zu Grunde liegt: die den Göttern missfällige Vereinigung des Laios und der Iokaste, die misstrauische Lieblosigkeit des Curcio gegen seine Gattin und die leichtsinnige Wollust Mendo's und Laura's stehen in dieser Hinsicht auf Einer Linie, und nur die Folgen sind in der antiken Sage viel weiter greifende.

wandtschaft mit der geistigen Natur eines andern Volkes entdecken. Der wunderthätige Magus ist schon oft mit dem deutschen Faust verglichen worden, aber noch in mehreren Dramen Calderon's kehrt eine Gestalt wieder, die mit diesem Magier Cyprianus seine am meisten charakteristische Seite, den brennenden Durst nach Wahrheit, gemein hat. Wie dieser durch eine Stelle des Plinius, so wird in El Gran Príncipe de Fez ein maurischer Fürst durch eine Stelle des Koran, in Las cadenas del Demonio, in El Josef de las mugeres, in Los dos amantes del cielo denkende Heiden durch ihnen zufällig bekannt gewordene Bibelworte angeregt und ein Drang nach der höchsten Wahrheit in ihnen erweckt, um dessentwillen sie Allem, was sonst für sie Werth hat, entsagen. Freilich wird dann die schliessliche Befriedigung dieses Dranges allemal dadurch gewonnen, dass sie die christliche Lehre in der Form des fertigen katholischen Dogmensystems kennen lernen und es sich durch das Mittel künstlicher scholastischer Schlussfolgerungen aneignen, wie dies durch Calderon's kirchlichen Standpunkt bedingt war und zugleich auch seinem dialektischen Hange in hohem Grade entsprach; allein wenn die hierbei angewandten Disputationen den heutigen Leser durch ihre Trockenheit abstossen, so sind dagegen die Schilderungen des der Lösung vorhergehenden Suchens und Sehnens bei weitem wärmer und lassen eine innige Theilnahme des Dichters für Zustände solcher Art durchblicken. Sollte aber in der leisen Sympathie für den nach Wahrheit ringenden Zweifel, die hierin sich ausspricht und die wohl kaum in etwas Nationalem wurzelt, nicht ein Berührungspunkt seines inneren Fühlens mit der deutschen Geistesart liegen, der es vielleicht mit erklären kann, dass er trotz der grossen Fremdartigkeit seiner Form und seiner Gedankenwelt gerade unter uns Boden gefunden hat?

Im Zusammenhange hiermit drängt sich fast unwillkürlich eine Frage auf, an welcher nicht vorübergegangen werden darf, wenn die religiöse Seite in Calderon's Dichtung allseitig charakterisirt werden soll, die Frage über seine Stellung zu Andersglaubenden. Das von der Ansicht anderer spanischer und nichtspanischer Schriftsteller jener Zeit sehr abweichende Urtheil über das grausame Verfahren der spanischen Könige gegen die Moriscos, das er in Amar despues de la muerte durchschimmern lässt, steht ganz in Uebereinstimmung mit der wohlthuenden Milde, mit welcher er in El Gran Príncipe de Fez den Islam als solchen behandelt, allein dazu bildet die unheimliche

Strenge und Befangenheit in der Auffassung des Protestantismus, die in La cisma de Inglaterra sich kund giebt, einen für des Dichters allgemeinen Standpunkt fremden Religionen gegenüber höchst bezeichnenden Gegensatz.*) Denn seiner Gesammtbetrachtung der Geschichte nach war er einer freien Würdigung aller der Religionsformen fähig, die er irgendwie als Vorstufen des katholischen Christenthums ansehen konnte — und zu diesen rechnete er auch den Islam —, aber eine Erscheinung wie der Protestantismus hatte in seinem Systeme keinen Platz. Indessen lässt die Gehässigkeit, mit der er in dem genannten Drama die Losreissung Englands von der römischen Kirche unter Heinrich VIII. darstellt, doch noch eine weitere Erklärung zu, und zwar nicht etwa bloss die, dass jener Hergang mit den dabei wirkenden sehr weltlichen Motiven sich nun einmal gar leicht als Zielscheibe für katholische Angriffe bot und als solche von jeher benutzt worden ist. In den grossen Kämpfen des sechszehnten und des siebenzehnten Jahrhunderts fiel das Interesse Spaniens mit dem des Katholicismus zusammen und sah in dem englischen Protestantismus als einer politischen Bildung seinen gefährlichsten Feind: daher meint Calderon, wenn er in der Person der Anna Bullen mittelbar ihre Tochter Elisabeth angreift, damit nicht allein die Beschützerin der Ketzerei, sondern ebenso sehr auch die Zerstörerin der Macht seines Vaterlandes. Und wird schon hierdurch die Gereiztheit des Patrioten ein wenig entschuldbarer als die des blossen kirchlichen Fanatikers es sein würde, so tritt sie vollends in ein milderes Licht, wenn man durch Vergleichung den Gradmesser für ihr Verhältniss zu der sonstigen Stimmung der spanischen Nation zu gewinnen sucht. Sie kann nämlich fast als geringfügig bezeichnet werden, wenn man sie mit den wahnsinnigen Wuthausbrüchen zusammenhält, mit denen Lope de Vega in seiner Corona trágica, einer poetischen Bearbeitung der Geschichte der Maria Stuart, die Königin Elisabeth und alles Protestantische verfolgt**); denn dieser Dichter zeigt ebenso, wie er die produktive Lichtseite des spanischen Glaubensgeistes auf eine bei Calderon gar nicht vorhandene Weise in sich ausprägt, auch dessen Nachtseite in bei weitem höherem Grade. Wie übrigens Calderon

*) Man vergleiche das von dem Verfasser zu diesen drei Stücken Bemerkte.

**) In dem zweiten Buche dieses Gedichts wird auch die Vertreibung der Moriscos durch Philipp III. mit der in jener Zeit leider häufigen Bewunderung gepriesen.

über den Protestantismus als rein religiöses Element, also zunächst über den deutschen Protestantismus, eigentlich gedacht hat, geht aus seinen Werken keineswegs mit einer Bestimmtheit hervor, wie sie dem Culturhistoriker willkommen wäre. Eines seiner frühesten Dramen, welches eine Episode des niederländischen Religionskampfes zum Vorwurfe hat, El sitio de Bredá, gewährt dafür nur scheinbar einen Anhalt *); und selbst die Autos geben nicht so viel Aufschluss als man erwarten sollte. Allerdings tritt in ihnen wiederholt die allegorische Figur der Apostasie oder Häresie unter den der Kirche feindlichen Gestalten auf, allein gewöhnlich ohne einen andern charakteristischen Zug als den, dessen Hervorhebung durch den Zweck der Frohnleichnamsspiele unmittelbar geboten war, nämlich die Nichtanerkennung der Transsubstantiation: einzig in dem Auto No hay instante sin milagro ist sie eingehender behandelt. Und zwar werden hier ihre Bedenken gegen den normalen Zustand der Kirche, die besonders auf eine Vergleichung mit den älteren Zeiten des Christenthums gestützt sind, und ihre Zweifel gegen die sieben Sakramente der Reihe nach widerlegt, so dass sie zuletzt genöthigt ist ihre Meinungen aufzugeben; dabei ist aber in Ton und Haltung eine eigentliche Feindseligkeit des Dichters gegen sie schlechterdings nicht bemerkbar. So hat der spanische Glaubensfanatismus, der bei Lope durchaus in seiner abschreckendsten Gestalt auftritt, bei Calderon im Verhältniss zum Islam einer freieren Auffassung Platz gemacht und erscheint dem Protestantismus gegenüber wenigstens einigermassen gedämpft; dagegen athmen seine Autos einen unversöhnlichen Hass gegen das Judenthum, denn wiewohl ihm dieses doch auch als eine Vorstufe des katholischen Christenthums gelten musste, setzt er es seiner Willensverstocktheit halber überall recht geflissentlich in ein viel ungünstigeres Licht als das empfänglichere und wahrheitsbedürftigere Heidenthum. **)

Ich kann nicht schliessen, ohne den Verwaltungen der königlichen Bibliothek zu Berlin und der Universitätsbibliothek zu Göttingen öffentlich meinen Dank für die bereitwillige Unterstützung auszusprechen, welche sie mir bei meinem Unternehmen haben zu Theil werden lassen und ohne welche ich dasselbe in seiner

*) Man vergleiche das S. 515 hierüber Bemerkte.

**) Man vergleiche, was N. Rh. Mus. X, 316 hierüber bemerkt ist. Uebrigens ist auch in der Schilderung des Juden Juan Bautista in Luis Perez el Gallego etwas von diesem Hasse erkennbar.

gegenwärtigen Gestalt gar nicht hätte zur Ausführung bringen können, denn in so ausgedehntem Maasse mir auch, wie sich von selbst versteht, die auf der Bonner Universitätsbibliothek vorhandenen Hülfsmittel fortwährend zu Gebote standen, so reichten sie doch begreiflicher Weise für meinen Zweck nicht aus. Die Zusendung von Büchern aus der kaiserlichen Hofbibliothek zu Wien ist mir nicht gewährt worden, obwohl sich die preussische Regierung auf das liberalste für mich verwandte: dies hat besonders den Nachtheil zur Folge gehabt, dass mir die wichtige Sammlung: El mejor de los mejores libros nur in der 1653 erschienenen Madrider Ausgabe, die auf der Berliner königlichen Bibliothek sich befindet, nicht aber auch in der Ausgabe von Alcalá 1651 zugänglich gewesen ist. Gelegentliche Auskunft und Mittheilung ist mir noch von mehr als einer befreundeten Seite geworden, wo ich ihrer für einzelne Punkte bedurfte; vor Allem aber bin ich meinem Freunde Nicolaus Delius für manchen werthvollen Rath und manchen gern benutzten Wink verpflichtet.

Bonn, im Februar 1857.

Inhaltsverzeichniss.

Seite.

Einleitendes 1

Die 108 unzweifelhaft ächten Schauspiele Calderon's 11
Intriguenstücke oder Lustspiele mit Mantel und Degen 14
Heroische Schauspiele 124
Schauspiele, deren Inhalt aus der spanischen Geschichte oder spanischen Sage genommen ist 195
Schauspiele aus der alten oder neuen Geschichte, romantisch umgebildet . 244
Schauspiele, deren Inhalt sich an ältere Romane und Gedichte schliesst . 279
Mythologische Festspiele, worin die Mythen und Fabeln des Alterthums benutzt und umgebildet sind 302
Burleske Travestie ernster Schauspiele 348
Symbolische Schauspiele 350
Geistliche Schauspiele 369
Dramen aus der Heiligenlegende 418

Anhang. Nachtrag zur kritischen Uebersicht der Dramen des Calderon . . 449
Schauspiele, welche dem Calderon zugeschrieben worden und nicht in die Sammlungen des Vera Tassis und des Apontes mit aufgenommen sind 415
Schauspiele von drei Dichtern 495
Ueber einige Autos Calderon's 500

Bemerkungen des Herausgebers 503

Register 535

Einleitendes.

Zur allgemeinen Charakteristik der Calderon'schen Schauspiele, ihrer Herausgeber und Beurtheiler.*)

Zeit der Abfassung und Sprache.

Die höchst seltene ältere Ausgabe der 108 gesammelten Comedias des Calderon, welche sein Freund de Vera Tassis y Villaroel gleich nach des Dichters Tode besorgte, enthält für die 36 Schauspiele ihrer drei ersten Theile eine sehr wichtige Nachricht. Die zwölf Stücke des ersten Bandes nämlich (worunter die in Deutschland so bekannten La vida es sueño, La gran Cenobia, La devocion de la Cruz, La puente de Mantible, El Príncipe constante) sind zuerst gedruckt 1635, und also Jugendarbeiten des Dichters, der von 1600 bis 1681 lebte**) und noch in seinen letzten Jahren für die Bühne schrieb. Die zwölf des zweiten 1637; die zwölf des dritten 1664; die zwölf des vierten 1672; doch darf man hier nicht umgekehrt schliessen, dass diese erst so spät verfasst seien, vielmehr ist bei dem Reichthum und der beinah grausamen Gleichgültigkeit des Dichters gegen seine Erzeugnisse die Verspätung des Drucks lange nach ihrer Abfassung und Aufführung ebenso gut möglich. Der entscheidende Beweis hierfür ist, dass die 60 Dramen der fünf letzten Bände alle in gewisser Hinsicht Obras póstumas sind, Werke, welche theils einzeln in Winkeldruckereien früher ohne Wissen des Autors durch Schauspieler herausgegeben waren, theils aber auch noch gar nicht gedruckt. Darum nennt Vera Tassis seine Ausgabe „Verdadera quinta parte“ u. s. w. Für die Zeit der Abfassung dieser letzten sechszig giebt Vera Tassis gar keine Andeutung. Die bekanntere zweite vollständige Ausgabe derselben 108 Comedias durch

*) 'Grösstentheils der Schrift über die Kirchentrennung von England, Berlin 1819, entnommen.'

**) Mehrere Gelehrte (zuerst Dieze in der Uebersetzung des Velazquez; die andern haben ihm auf's Wort nachgeschrieben) geben 1687 als Todesjahr an: ein leicht zu berichtigender Irrthum, da das Leben des Calderon von seinem Freunde Vera Tassis, worin die wahre Angabe ist, sich auch vor der Ausgabe des Apontes befindet.

Apontes (Madrid 1760) ist für diesen Zweck ganz unbrauchbar: die Anordnung des Vera Tassis ist darin gänzlich zerstört, ohne einen andern denkbaren Grund als das augenblickliche Bedürfniss des Buchhändlers. *)

Häufig lässt sich, besonders in den Intriguenstücken und Hoffestspielen, die Zeit der Abfassung der Calderon'schen Werke aus historischen Andeutungen in denselben mit Sicherheit bestimmen. In Hinsicht auf die Sprache ist es mir nur gelungen, drei Klassen zu sondern. Zur ersten gehören die Jugendwerke des Dichters, in denen er, dem Zeitgeschmack nachgebend, alle Mängel und alle Vorzüge des Estilo culto sich aneignet und sie bis zur höchsten Spitze treibt. Viele Schauspiele des ersten und zweiten Theils des Vera Tassis (z. B. Júdas Macabeo, La gran Cenobia, La puente de Mantible) kranken an dieser geschraubten, überladenen, luxuriösen, in Antithesen unersättlichen Schreibart. Die zweite Klasse bilden die trefflichen Werke des gereiften Mannes, der sich siegreich von jenem Modestil losgewunden hat, und nur die Schönheiten desselben am rechten Ort beibehalten. (Statt aller erwähne ich hier das laute Geheimniss.) In die dritte Klasse setze ich die weltlichen Schauspiele aus dem höheren Alter des Dichters (z. B. Fieras afemina amor). Hier ist eine gewisse Kälte und Unlust unverkennbar: die Sprache ist zum Theil manierirt, und den Antithesen und Bildern des wiederkehrenden Estilo culto fehlt jener innerliche Lebenshauch und Schwung, welcher die jugendlichen Auswüchse dieser Art erträglich und zum Theil bewundernswürdig macht.

Calderon und Shakspeare.**)

Man hat in der neuesten Zeit oft Calderon und Shakspeare neben einander oder gegenüber gestellt, aber zuweilen sind diese Vergleichungen ohne Berücksichtigung der verschiedenen Verhältnisse der beiden Dichter gemacht worden. Wir werden auch bei einigen Stücken Calderon's zum Vergleich gezwungen werden***), aber dabei Zeit-, Orts- und Glaubensgeist neben dem schaffenden Geist des Dichters anerkennen. Auch drängt sich hier gleich Anfangs eine Gleichheit und eine Verschiedenheit auf.

---

*) Die Stücke in Vera Tassis Ausgabe wurden nämlich auch einzeln verkauft, jedes ist besonders paginirt, so waren einige mehr vergriffen und gesucht als andere. Anders weiss ich jenen Umstand nicht zu erklären. Ebenso ist es mit den Lustspielen des Lope de Vega und des Moreto, diesen drei Lieblingen des spanischen Volks. Sie werden wie unsere Sieben weise Meister, Magelone u. dergl. zu Markte gebracht und immer wieder gedruckt.

**) 'Dieser Abschnitt ist dem handschriftlichen Nachlasse des Verfassers entnommen.'

***) Bei Las armas de la hermosura und La cisma de Inglaterra.

Calderon und Shakspeare fanden beide in ihrer Jugend eine ächte Nationalbühne vor, eine unzählige Menge von Dichtern und Schauspielern, ein bis zur Leidenschaft empfängliches Publikum, Hof und Regenten, welche das Theater als ihre liebste Erholung betrachteten. Aber die englische Bühne war jugendlicher, freier, als Shakspeare auftrat: viele bedeutende Talente hatten sich daselbst gezeigt, nur kein ausgezeichnetes Genie, und was das Förderlichste war, noch hatte sich der Keim des Verderbens, welcher in allem Irdischen liegt, gar nicht entwickelt. Ganz anders war es mit der spanischen Bühne. Ein wahres Ungeheuer von Fruchtbarkeit befand sich seit vielen Jahren im Besitz der Alleinherrschaft des Theaters, und zahlreiche Freunde, Gönner und Mitarbeiter bildeten die Stützen seiner Macht. Lope hat neben grossen Tugenden grosse Fehler, aber zum Unglück hatte die Opposition, die sich unter Gongora's Führung gegen ihn bildete, noch mehr Fehler und verschmähte theils aus Polemik gegen Lope, theils fortgerissen von dem allgemeinen Umschwung des Zeitgeistes, den Weg der wahren Natur, worin Lope in seinen besseren Werken unerreichbar dasteht. Die Gongoristen schufen nun ihm gegenüber den Estilo culto*), dessen Gegensatz der Estilo claro ist. Der Estilo culto war vollgepfropft mit neuen Wörtern, die aus dem Griechischen und Lateinischen gebildet wurden, überfüllt mit Bildern, Gleichnissen und Antithesen, dabei voll seitenlanger Perioden, die dunkel und schlecht gebaut waren. Allein es trat die Erscheinung ein, die sich so häufig wiederholt. Die neue Partei oder Schule kam bei dem jungen Geschlecht in die Mode, und dem grossen Lope erging es wie andern grossen Männern vor ihm und nach ihm. Bei den Spaniern war indess das Widerliche des zeitgemässen Stils so in die Augen fallend, dass die besseren Geister sich bald wieder davon wie von einer Krankheit los machten. Unser Calderon liess sich nun in seiner Jugend von dieser Modethorheit gar sehr fortreissen, und es ist lehrreich zu verfolgen, wie ein so hochbegabter Dichter in eine ganz verwerfliche Manier Anmuth gebracht hat: nur muss man ja nicht für Eigenheit des Calderon halten, was nur Nachgiebigkeit gegen den damaligen Zeitgeist war.

Ein anderer bedeutender Unterschied in den äusseren Lebensbedingungen des Spaniers und Engländers ist folgender. Shakspeare schuf ohne alle Rücksicht als die, welche jeder Künstler als solcher

---

*) Wie verhasst dem Lope dieser war, beweisen die Worte in der Zueignung zu Virtud, pobreza y muger (Comedias de Lope de Vega. Parte veynte, Madrid 1625, p. 202): „introduziendo en España la barbara aspereza, que llaman culta". Aber an wen ist diese Zueignung? An Giambattista Marino, den Verderber des italienischen Stils.

zu nehmen hat, dass die Produktion der Reception angemessen sei; Calderon dagegen hatte das schwierige und missliche Amt eines Hofdichters, und wir sind oft genöthigt, dies zur Erklärung und Entschuldigung einzelner Stellen anzuführen.

Ueber den Scherz.

In allen Stücken der spanischen Volksbühne schlingt sich durch die Massen des Ernstes ein Faden von Scherz und Ironie. Wenn wir nun hierin eine unabhängige, nur aus dem Wesen der modernen dramatischen Poesie selbst hervorgehende Aehnlichkeit mit dem altenglischen Theater finden, wo auch Scherz und Ernst sich gegenseitig als Träger dienen*), so müssen wir auf einen speciellen gleichfalls tief begründeten Unterschied zwischen Engländern und Spaniern hier aufmerksam machen. Derselbe Trieb nach Freiheit, welcher in England von früh an so mächtig wirkte, scheint auch in ihren Schauspielen unverkennbar. Scherz und Ernst steht bei ihnen, oft kaum lose verknüpft, unabhängig neben einander. Schon die Sprache sondert beide: der Ernst schreitet in gemessenen Versen einher; der Scherz dagegen macht sich Luft in der freien Prosa, deren Ungebundenheit dem improvisirenden Clown Raum liess, aus eigenen Mitteln etwas hinzuzuthun**). Wenn nun ein Genius wie Shakspeare nur durch diese Freiheit seine Werke bis zur höchsten Vollendung steigern konnte, indem er nur so das treue Bild der blitzenden Lebenspunkte in dem ganzen weiten Felde der Geschichte abzuspiegeln vermochte, wenn im Macbeth und Lear der Scherz schwanger ist von Grauen wie nimmer der Ernst, wenn auch nicht Eine komische Zeile ihm genommen werden kann ohne das Ganze zu verunstalten: so lässt sich dagegen nicht leugnen, dass die kleineren Dichter seiner Zeit oft willkürlich ohne Noth, Gesetz, Zusammenhang und Einheit Scherz und Ernst auf gut Glück unter einander gerührt haben. Bei Beaumont und Fletcher z. B. würde man ohne viel Mühe die komischen Partien aus einem Stück in ein anderes hineinschieben können und umgekehrt. (Man denke an die Spässe der wollüstigen Weiber und liebetollen Mädchen in ihren Dramen.) Dieser Fehler kann in den spanischen Schauspielen nicht vorkommen. Der Spass ist hier recht eigentlich die Kehrseite des Ernstes im Drama selbst. Der Gracioso

*) Ausnahmen wie in Shakspeare's Richard dem zweiten, Heinrich dem sechsten Th. 3, Richard dem dritten sind durch die überschwängliche Flut von Begebenheiten herbeigeführt, die der Dichter zu bearbeiten hatte, und kommen bei den viel hundert Beispielen im Allgemeinen nicht in Betracht.

**) S. Hamlet Akt 3, Sc. 2.

oder die Graciosa sind Karikaturen der Helden und Heldinnen: sie geben die Gesinnungen, Gefühle und Handlungen derselben in das Gemeine hinabgezogen und verzerrt wieder. Daher sind es fast immer Bediente oder Bauern, deren plumper, niedrer Sinn der adligen Ehre und Liebe als Folie dient.*) Diese engere Beziehung zwischen beiden Theilen des Schauspiels wird auch äusserlich dadurch bezeichnet, dass beide in Versen abgefasst sind und dieselben Versmaasse ohne Unterschied für die erhabenen und für die niederen Stellen gebraucht werden.

Calderon benutzt die zum Gesetz gewordene Sitte zuweilen auf das überraschendste. So werden die erhabensten und rührendsten Reden in La niña de Gomez Arias, Primero soy yo, Mejor está que estaba, Ántes que todo es mi dama auf die barockste Weise von den Graciosos persiflirt, ganze Verse wieder gesagt, aber darin die Wörter dermassen zerstückelt, dass die eine Hälfte eines Wortes in den einen Vers kommt und die andere Hälfte in den andern, wodurch die Assonanzen und Reime wunderbar komisch werden. So wird dadurch jenes natürliche Maass bei dem Hörer wieder hervorgebracht, dem gemäss auch in der Wirklichkeit nach den grössten Ausbrüchen der Kraft oder der Leidenschaft ein Stillstand oder eine Abspannung erfolgt. Dies ist nun aber auch der höchste Vortheil, den Calderon aus der spanischen Observanz ziehen konnte, wogegen es dem Shakspeare möglich ward, in Heinrich dem vierten das ganze Treiben jener Zeit in seiner unendlichen Mannigfaltigkeit vom König an bis zum Strassenräuber und zur Lustdirne hinab auf die Bühne zu bringen.

Ausgaben.**)

Calderon schrieb zunächst, wie jeder wirklich dramatische Dichter, nicht um gelesen, sondern um gehört zu werden. Daher seine Gleichgültigkeit und Sorglosigkeit bei den Verstümmlungen und Entstellungen durch den Druck. Er klagt wohl darüber gelegentlich, half aber nur durch eine selbst besorgte Ausgabe der Autos sacramentales den Gefahren ab, welche auch diesen drohte. Vera Tassis will zwar die eigenhändigen Verbesserungen des Verfassers zu allen Dramen bei der Hand gehabt haben, aber mehrere unzweifelhafte Fehler in seiner Ausgabe, verglichen mit einzelnen Drucken im Juego de varias und in früheren Sueltas, beweisen unwidersprechlich, dass

*) Dieses Verhältniss ist so nationell spanisch, dass es auch der lichtgebende Punkt in dem berühmten Roman Don Quixote und Sancho Pansa ist.

**) 'Der Recension des ersten Bandes der grossen Keil'schen Ausgabe (Leipzig 1827), Wiener Jahrbb. Bd. 43, S. 84 fgg., entnommen.'

jene Verbesserungen Calderon's entweder nicht vollständig waren oder von Vera Tassis unverantwortlich schlecht benutzt sind. Apontes hat Einiges besser, Einiges schlechter als sein Vorgänger gegeben; ein bestimmtes Princip aber habe ich nicht gefunden bei seinen Aenderungen, wohl aber grobe Nachlässigkeiten und Verstümmlungen, z. B. in Mañana será otro dia und dem Mágico prodigioso. Herr Keil hat aus den vorhandenen und ihm zu Gebot stehenden vielen Drucken bei Varianten diejenige Lesart ausgewählt, welche dem Sinne, Zusammenhange, dem Geiste des Dichters und seiner Schreibart in der Lebensperiode, worein das Drama fällt, die angemessenste war. Die missliche Konjekturalkritik hat er mit Recht ganz verworfen; obgleich auch hierbei der Reiz für den Liebhaber nicht gering ist, denn es fehlen in manchen früheren Dramen immer noch ganze Verse, wie Reim und Assonanz lehren, und da hatte Mancher seine Zeile in die Calderon'schen hineingesteckt, dadurch aber wurde das Uebel fast unheilbar. Denn jetzt lässt sich bei Auffinden neuer Hülfsmittel (Handschriften oder noch nicht verglichene Drucke) das Fehlende mit dem Aechten ergänzen, das entschieden Verdorbene bessern. Freut uns diese Selbstbeherrschung in den wenigen Fällen, wo bis jetzt noch unverbesserliche Lücken sind, so hat ein feiner, durch vieljähriges Studium des Dichters genährter Takt den Herausgeber in der Wahl der gegebenen Varianten geleitet.

Litteratoren.

Aus dem Leben des Calderon von Vera Tassis, gleich nach des Dichters Tode verfasst*), geht wohl die allgemeine und überschwängliche Verehrung hervor, deren Calderon bei seinen Zeitgenossen im In- und Auslande sich erfreute; allein über Zeitfolge, Veranlassung u. dergl. finden wir so gut wie gar nichts. Nur beiläufig heisst es, sein erstes Drama sei El carro del cielo, im dreizehnten Jahr

*) Derselbe Vera Tassis versah auch die Ausgabe der Cythara de Apolo des Agustin de Salazar y Torres, Madrid 1681, 4°, mit einer ähnlichen Fama posthuma des Salazar, worin er noch Einiges über Calderon beibringt, was aber auch mehr in pomphaften Phrasen besteht als in brauchbaren und wünschenswerthen Thatsachen. Z. B. Salazar habe gehabt „de Calderon la idea y lo ingenioso". Ferner: „Salazar entró pues en esta corte, donde solo halló que adelantar lo que nuestro Comico Fenix le enseñó; esse espiritu ardiente en elocucion, en frasi y en inventiva, su Maestro, Mio, y aun de todos, Don Pedro Calderon de la Barca: que no consiente mi afecto fiar su nombre de sus señas, quando toda la ponderacion solo se explica en su nombre." Merkwürdiger bei diesem Druck der Cythara ist die davorstehende, von Calderon selbst verfasste Aprobacion, wo man den Dichter auch in Art und Stil eines Büchercensors kennen lernt.

verfasst*), und sein letztes Hado y divisa, im einundachtzigsten Jahr gedichtet. Ebenso wenig Auskunft ist in Nicolai Antonii bibliotheca Hispana. Als nun gar nach dem spanischen Erbfolgekriege mit der neuen Dynastie die allen Geist ertödtende seichte Kritik der Franzosen aus dem Zeitalter Ludwigs des vierzehnten in Spanien eindrang und bei den höheren Ständen und unter den Gelehrten freundliche Aufnahme fand, so gerieth Calderon mit Lope und Moreto zusammen plötzlich bei jenen vornehmen Leuten in so tiefe Verachtung, dass die damals noch leichten Untersuchungen, zu welchen die Liebe allein treiben konnte, Niemand anstellen mochte oder durfte. Es war daher nicht bloss Neid und Widerspruchsgeist, welche den Blas Nasarre y Ferriz**) antrieben, die Poesie des Calderon und Lope für den tiefsten Punkt des Verderbens der Kunst zu erklären und dagegen den gemeinsten aller englischen Theaterdichter, Wycherley, als das Ideal eines guten Dichters aufzustellen: es war dies vielmehr die vereinte Stimme einer zahlreichen, noch jetzt in Spanien bestehenden Partei, welche sich der eigenthümlichen Sitten, Erzeugnisse und Kunstwerke ihres Volkes schämt, weil sie ihm entfremdet ist. In Velazquez Geschichte der spanischen Dichtkunst sind wenige Worte dem Calderon gewidmet, und Dieze in den Anmerkungen giebt nur einen flüchtigen und zum Theil fehlerhaften Auszug aus Vera Tassis Lebensbeschreibung Calderon's.

Der Mann, welchem wir Deutschen zuerst die Wiedererweckung des Calderon so wie mancher andern grossen Dichter danken, hat, nachdem die Neigung zu dem Spanier durch seine Uebersetzung von fünf Schauspielen unter uns aufgelebt war, durch eine geistvolle Charakteristik des Eigenthümlichen in Calderon's Gedichten***) den Standpunkt angegeben, welchen dieselben in der Reihe der dramatischen Erzeugnisse Europa's einnehmen. Allein es lag ausser dem Zweck und den Grenzen jener Geschichte, hier aus dem Allgemeinen in das Einzelne hinabzusteigen.

Noch bei zwei Litteratoren unseres Fachs müssen wir uns nach Hülfe umsehen. Der erste ist Bouterwek in seiner Geschichte der spanischen Poesie, der mehrere einzelne Stellen aus Calderon'schen Dramen gelegentlich beispielsweise mitgetheilt hat, um seine Ansichten

---

*) Es wäre sehr wünschenswerth, dass Dieze Recht hätte in der Behauptung, El carro del cielo sei im neunten Theil der Werke des Calderon abgedruckt, allein leider fehlt es ganz in beiden Ausgaben; und Dieze irrt nicht bloss sich selbst, er hat auch Andre verleitet ihm dies nachdrucken zu lassen.

**) Dissertazion sobre las Comedias de España vor seiner Ausgabe der Schauspiele des Cervantes.

***) A. W. v. Schlegel's Geschichte der dramatischen Poesie, Theil 3.

zu bekräftigen. Der zweite ist Sismondi, welcher einen langen Abschnitt des vierten Theils seiner Schrift de la Littérature du Midi de l'Europe dem Calderon geschenkt hat. Obgleich er nach seinem eigenen Geständniss nur 31 Stücke (die Autos mit eingeschlossen) von den weit über 200 Dramen des Calderon zu lesen vermochte, so hat er sich doch die schwere Pflicht aufgebürdet, Europa über die geringen Vorzüge und grossen Missgriffe des spanischen Dichters aufzuklären. Dies schien ihm um so unerlässlicher, da A. W. v. Schlegel's Ansichten nicht bloss in Deutschland, sondern auch in Frankreich und selbst in Spanien Eingang fanden. Er übersetzt daher einen grossen Theil dieser Ansichten und überhäuft dabei ihren Urheber mit süsslichen Complimenten, wo er ihn nennt, und flachen Seitenhieben, wo er ihn nicht nennt, sondern bloss meint*): dann kommen sogenannte Auszüge aus einigen Stücken mit ästhetisch-kritischen Reflexionen.

*) Les grands critiques allemands, des critiques justement célèbres u. dergl. ist nämlich bei ihm A. W. v. Schlegel, zuweilen aber Bouterwek.

Aufgabe.

Die Aufgabe, zu deren Lösung wir hier Beiträge zu geben denken, ist folgende. Die einhundert und acht vorhandenen unzweifelhaft ächten Comedias des Calderon werden nach Inhalt und Form in zehn Klassen getheilt. Die einzelnen jeder Klasse werden, so weit unsere Forschungen es möglich machen, nach der Zeitfolge geordnet, Stück für Stück beleuchtet, und Quellen und Nachahmungen verglichen. Dann sind die zwölf leider beinah ganz verlornen ächten Dramen zu nennen, welche Vera Tassis y Villarroel für den zehnten nie gedruckten Theil seiner Sammlung bestimmte. Hierauf folgt eine Revision einiger der mehr als hundert von Vera Tassis als unächt ausgestossenen Schauspiele, welche unter Calderon's Namen von Buchhändlern und Buchdruckern verkauft wurden, aus welchen das Wörterbuch der spanischen Akademie Stellen unter Calderon's Autorität anführt, und die noch Huerta im Catalogo alphabetico de las Comedias (Madrid 1785) sorglos dem Calderon zuschreibt. Den Schluss machen Bemerkungen über solche Autos des Dichters, welche er selbst durch ihre Titel einigen seiner Dramen zur Seite gestellt hat.

Die

108 unzweifelhaft ächten Schauspiele

Calderon's.

Die zehn Klassen, in welche wir alle 108 unzweifelhaft ächten Schauspiele des Calderon zerfällen, sind folgende:

I. Intriguenstücke (comedias de capa y espada), 26 an der Zahl.
II. Heroische Schauspiele (comedias heróicas) im engeren Sinn, 21.
III. Schauspiele aus der spanischen Geschichte oder Sage, 10.
IV. Schauspiele, deren Inhalt aus der alten oder neuen Geschichte romantisch umgebildet und dramatisch dargestellt ist, 10.
V. Schauspiele, deren Inhalt sich an ältere Romane und Gedichte schliesst, 6.
VI. Mythologische Festspiele, worin die Fabeln der alten Mythologie umgebildet sind, 17.
VII. Burlesken oder Karikaturen derselben, 1.
VIII. Symbolische Dramen, 4.
IX. Geistliche Schauspiele (comedias divinas), 8.
X. Dramen aus der Heiligenlegende (comedias de Santos), 5. Zusammen 108.

I.

Intriguenstücke

oder

Lustspiele mit Mantel und Degen.

(Comedias de capa y espada.)

Nr. 1—26.

Das Charakteristische dieser Klasse der Calderon'schen Werke ist von A. W. v. Schlegel (über dram. Kunst und Litteratur III, 367) geistvoll herausgehoben. Bei den seltsamsten und überraschendsten Verwicklungen des Zufalls sind die zwei Grundprincipe, welche Männer und Weiber beseelen, die der Liebe und der Ehre, die feststehenden Achsen, um die sich Alles dreht. Immer schwebt das Leben auf der Degenspitze, aber Liebe und Ehre bleiben unwandelbar. Man hat dem Calderon vorzügliches Talent zu dieser Gattung zugeschrieben. Huerta, Theatro Hespañol P. II, t. 1, p. III: „Entre las comedias de este sublime ingenio son las mas aplaudidas de los inteligentes sus comedias de Capa y Espada.“ Dies erinnert an die Meinung einiger Engländer, Shakspeare habe mehr Anlage zum Lustspiel als zum Trauerspiel gehabt. Indess ist jenes Urtheil über den Spanier aus einem richtigen Gefühl hervorgegangen, während das über den Engländer nur von Stumpfsinn zeugt. Calderon's Comedias de capa y espada sind nämlich fast alle aus seiner besten Zeit und frei von den Rücksichten und dem Zwange, dem er sich als besoldeter Hofdichter so oft, vornehmlich in den Fiestas, unterworfen sah. Bei dem Durchgehen der einzelnen Stücke werden wir Gelegenheit haben, unsere Ansichten hierüber vorzulegen: die Gattung selbst freilich erscheint erst in ihrem rechten Lichte, wenn das Wesen der heroischen Schauspiele ordentlich ergriffen ist.

1. Casa con dos puertas mala es de guardar. (Ein Haus mit zwei Eingängen ist schwer zu hüten.) I, 26 K; I, 129 H. *)

'Akt 1. Strasse in Ocaña. Früh Morgens. Lisardo verfolgt eine verschleierte Dame; sie dringt in ihn, er solle zurückbleiben, doch der Ritter lässt sich so leicht nicht abweisen. Sie entschleiert sich, allein der Anblick ihrer Schönheit macht ihn nur ungestümer; erst die Zusage, dass sie ihn bald in ihrem Hause sprechen wolle, bewegt ihn ihrem Verlangen Folge zu leisten. Er tritt in das Haus seines Freundes Felix, bei dem er als Gast aufgenommen wurde, und findet diesen schon aufgestanden. Beide Freunde haben Liebessorgen und theilen sich deren Ursache mit. Felix betet eine Schöne an, die noch nicht lange in Ocaña wohnt; aber seit einiger Zeit verweigert sie ihm jeden Zutritt, denn eine Dame, der er früher den Hof machte, hat ihre Eifersucht zu reizen gewusst. Lisardo erzählt, wie ihn vor einigen Tagen eine verschleierte Dame an einem schattigen Platze nicht weit von dem Städtchen mit Namen angeredet, und er sie seitdem dort jeden Morgen getroffen hat. Heute ist er ihr nach Ocaña gefolgt, hier hat sie sich ihm entschleiert, aber seine weitere Begleitung verbeten: dem Anscheine nach wohnt sie nahe, denn sie ist ihm nicht weit von Felix Wohnung aus dem Gesicht entschwunden. Mit ängstlicher Spannung hat die zunächst Betheiligte diesem Berichte zugehört — denn die Verschleierte war keine Andre als Felix Schwester Marcela, die jetzt an der Thür lauscht und fürchtet, Lisardo's Angaben könnten sie ihrem Bruder verrathen. Da tritt, für sie als Rettungsengel, Celia, die Zofe der von Felix geliebten Laura, bei den Männern ein. Angeblich ohne Wissen ihrer Herrin fordert sie Felix auf, sich zu dieser zu schleichen und sich bei ihr zu rechtfertigen. Der sehnsüchtige Liebhaber folgt ihr augenblicklich.

Laura's Wohnung. Laura in tiefe Schwermuth versunken, in der ihr Vater Fabio sie vergebens zu trösten sucht. Er entfernt

*) Es ist dies auch abgedruckt im Theatro Hespañol des Huerta, P. II, t. 6. Mit Recht hat Herr Keil in seiner Ausgabe des Calderon die hier vorkommenden Varianten nicht beachtet, da Huerta sich wahrscheinlich eigenmächtig kleine Veränderungen zu machen erlaubte. Dies mochte seinem Zweck, dem spanischen Publikum vom Jahre 1785 die Dramen des siebenzehnten Jahrhunderts annehmlich zu machen, auch recht angemessen sein, kann aber jetzt nicht in Betracht kommen. Er hat bei diesem Stücke sogar eine ganze Scene ausgelassen, nämlich die, wo der alte Fabio nahe bei Ocaña auftritt, seinen Unfall mit dem Pferde erzählt u. s. w. (S. 45, 2 K; 144, 2 H.) Huerta hat gewiss nicht an der Aechtheit der Scene gezweifelt, sondern nur sich erlaubt sie zu streichen, weil er sie für überflüssig halten mochte und der Mangel an Einheit des Orts hier ihm unangenehm war.

sich; Felix dringt ein. Laura nimmt die Betheurungen seiner Treue Anfangs kalt und ungläubig auf, doch als Fabio's Heimkehr das Gespräch unterbricht, gestattet sie ihm zur Nachtzeit wiederzukommen. Da das Haus zwei Eingänge hat, so kann die Zofe den Liebhaber ohne Gefahr hinausführen.

Akt 2. Gegen Abend. Laura's Wohnung. Marcela kommt zu Laura, ihr zu sagen, dass sie ihren Liebhaber für den Abend in das Haus der Freundin eingeladen hat, weil er sie nicht als Felix Schwester kennen darf; der doppelte Eingang des Hauses mache, meint sie, das Abenteuer gefahrlos. Laura fürchtet für ihre Zusammenkunft mit Felix und tadelt die Verwegene wegen ihrer Unbesonnenheit. Lisardo wird von Marcela's Zofe zu dieser geführt. Sie macht ihm Vorwürfe wegen seiner Mittheilungen an Felix. Fabio kommt nach Hause; Lisardo wird nicht zu der andern Hausthür hinausgeführt, da er nicht wissen soll, dass das Haus zwei Eingänge hat, sondern in einem dunkeln Gemache versteckt. Ein Diener kommt, Marcela abzuholen. Fabio erbietet sich sie nach Hause zu geleiten; auf Laura's Zureden nimmt sie es an, um Lisardo Gelegenheit zum Entschlüpfen zu geben. Aber bevor dieser weggeführt werden kann, tritt Felix ein, der in der Nähe des Hauses sich aufgehalten hat und den Alten mit seiner Schwester hat fortgehen sehen. Laura schilt seine Unvorsichtigkeit und giebt vor, ihr Vater habe schon Argwohn geschöpft und schliesse deshalb die eine Hausthür jetzt immer ab. Da kommt Fabio schon zurück; Felix will in das Gemach flüchten, in dem Lisardo verborgen ist; Laura lässt ihn nicht hinein, aber er kann beim Oeffnen der Thür bemerken, dass ein Mann darin ist. Er giebt Fabio gegenüber zur Entschuldigung seines Kommens vor, er habe seine Schwester abholen wollen, und entfernt sich eilig. Darauf führt Celia den Lisardo heimlich hinaus. Felix, der nach Laura's Angabe den Ausgang, durch welchen dies geschehen, verschlossen glaubte, hat das Haus nicht verlassen, sondern sich auf der Seite des andern Ausganges in einem Winkel der Treppe versteckt gehalten, um seinen vermeinten Nebenbuhler zu erwarten. Da dieser nicht kommt, so sucht er das Gemach, in dem derselbe verborgen gewesen, wieder auf: dass er ihn nicht mehr findet, überzeugt ihn vollends von Laura's Untreue. Laura, die nicht weiss, dass die Zofe den unbekannten Ritter schon entfernt hat, will diesen herauslassen, ist aber nicht wenig überrascht, statt seiner ihren Geliebten zu finden. Scene wüthender Eifersucht des Felix gegen Laura.

Felix Wohnung. Lisardo, zurückkehrend, wird von seinem Diener darüber zur Rede gestellt, dass er ihn bei seinen Abenteuern niemals mitnehme. Durch das Erlebte ist er zu der Meinung

geführt worden, dass es Felix Geliebte sei, die auch ihn begünstiget und bereitet sich, um nicht treulos gegen den Freund zu handeln, zur sofortigen Abreise vor. Dabei schenkt er dem Diener' ein Kleid, welcher sich besonders dafür bedankt, dass er die vielen Weitläufigkeiten mit dem Schneider nicht nöthig habe.*) Marcela besucht den Lisardo: bei ihres Bruders Felix Ankunft verbirgt sie sich und verstärkt dadurch den Verdacht des Lisardo, sie sei auch die Geliebte des Felix. Dieser erzählt seinem Freunde, was ihm in Fabio's Hause begegnet ist. Laura kommt, den Felix zu versöhnen. Lisardo entfernt sich. Marcela lauscht. Da die Entschuldigungen der Laura ihrem Geliebten nicht genügen, ist sie im Begriff, die Marcela preis zu geben — da tritt diese verschleiert aus dem Kabinet und geht rasch vorbei. Felix kann sie nicht halten, da die eifersüchtige Laura ihn zurückhält. Und nun wendet sie alle Vorwürfe, die er ihr gemacht hatte, gegen ihn.

Akt 3. Marcela's Zimmer. Felix bittet seine Schwester zu Laura zu gehen, um dort herauszubringen, wer sein Nebenbuhler ist. Laura kommt zur Marcela und wünscht bei ihr die Nacht zu bleiben, um zu beobachten, wer die verschleierte Dame bei Felix sei. So bleibt Laura dort, und Marcela geht allein in Fabio's Haus, wohin sie den Lisardo einladet. — Nacht; Felix will, um sich zu zerstreuen, den Lisardo begleiten. — Landstrasse. Fabio hatte nach seinem Landgut reisen wollen, aber sein Pferd ist gestürzt, und er muss mit seinem Diener die Nacht nach Hause umkehren. — Vor Laura's Haus. Felix und Lisardo kommen. Die Zofe öffnet. Lisardo schlüpft hinein. Felix glaubt nun entschieden an die Untreue der Laura und ihre Liebe zu Lisardo. Während er an die eine Hausthür schlägt, ist Fabio zur andern hineingegangen, meint dort im Dunkeln seine Tochter Laura mit einem Manne zu finden, schlägt sich mit Lisardo; dieser bringt die Marcela, um sie zu schützen, seinem Freunde Felix, der, den Gesetzen der Ehre treu, sie, die vermeinte Laura, mit glühendem Schmerz nach Hause bringt. Lisardo deckt ihm den Rücken. Fabio erfährt vom Diener des Lisardo den Namen seines Herrn und dass er bei Felix wohne. — Felix Zimmer. Im Dunkeln kommen Marcela und Felix. Laura lauscht in Marcela's Zimmer. Bei den Vorwürfen des Felix an die vermeinte Laura öffnet die wirkliche die Thür; Marcela entschlüpft in ihr Zimmer, und als das Licht gebracht wird, ist Felix mit Laura. Er hört ungläubig von dieser, dass sie die ganze

*) Eine sehr komische Stelle, ähnlich dem Anfang von Akt 2 in Ántes que todo es mi dama, wo der Diener die unerträgliche Langweiligkeit schildert, welche bei dem Anziehen eines regelrechten Kleides Statt findet, und sich also freut, dass er gar nicht nöthig gehabt in der Nacht sich auszuziehen (IV, 424, 2K; III, 556, 3H).

Nacht im Zimmer Marcela's gewesen sei. Der Bruder ruft seine Schwester. Sie, um sich zu retten, sagt, sie habe die Laura gar nicht dort gesehen. Da kommt Lisardo, und fordert seine Geliebte. Laura öffnet der Marcela Thür und holt sie herbei. Felix, enttäuscht, will seine betrügerische Schwester erstechen, 'allein Lisardo nimmt sie unter seinen Schutz und reicht ihr als Gatte die Hand, wodurch der Bruder zufrieden gestellt ist. Fabio kommt dazu und willigt gleichfalls in Felix Verbindung mit Laura.'

Casa con dos puertas mala es de guardar ist zuerst gedruckt 1635, wie alle im ersten Theile der Ausgabe des Vera Tassis. Wir finden in diesem Lustspiel selbst eine nähere Zeitbestimmung. Die erste Gemahlin Philipps des vierten, Elisabeth von Frankreich, Tochter Heinrichs des vierten, in Aranjuez wandelnd, heisst S. 30, 1K; 132, 1H:

la mas bella,
La mas pura, mas fragrante
Flor, la Flor de Lis, la reina
De las flores.

Elisabeth aber starb am 6. Oktober 1644. Wahrscheinlich ist das Stück vor dem Oktober 1629 geschrieben, wo der Prinz von Asturien, Balthasar, geboren ward. Denn deutlich liegt die nahe Hoffnung, einen Erben von der Königin zu sehen, in den Worten S. 43, 2K; 142, 3H:

...la Reina,
Que infinitos siglos viva,
Para que flores de Francia
Nos den el fruto en Castilla...

Vergl. La banda y la flor IV, 293, 1K; II, 153, 1H. — Das Lustspiel La dama duende (Nr. 2) ist bald nach dem 4. November 1629 aufgeführt. Das unsrige (im Sommer 1629) enthält eine Ankündigung desselben, S. 27, 2K; 130, 1H:

La Dama Duende habrá sido,
Que volver á vivir quiere.

Hieraus geht hervor, dass es ein bekanntes früheres Stück dieses Namens gab, das von Calderon erneut auf die Bühne gebracht ward; sei das frühere von ihm selbst, sei es von einem Andern verfasst.

Ueber Th. Corneille's Les Engagemens du Hazard s. zu Los empeños de un acaso (Nr. 15). In der That hat der Anfang unseres Lustspiels viel Aehnlichkeit mit Scene 2 in Los empeños de un acaso, nur schillern die glühenden Farben jugendlicher erster Liebe in Casa con dos puertas noch mehr in üppiger Pracht.

Der Titel des Lustspiels ist nach dem drolligen Sprüchwort gemacht: *Casa con dos puertas No la guardan todas dueñas.* Ausserdem werden zwei Sprüchwörter angeführt, welche die Titel zweier späteren Lustspiele unsres Dichters wurden, S. 42, 1K; 141, 3H:

Fuego de Dios en el querer bien

und S. 49, 1. 2K; 147, 2. 3H:

Primero soy yo.

Häufig hat Calderon Anspielungen auf den Lieblingsschriftsteller der Spanier, Cervantes. So hier S. 30, 2K; 132, 1H:

La mas extraña novela
De amor, que escribió Cervántes

und S. 48, 1K; 146, 2H:

Si es que el miedo no me engaña,
Un curioso impertinente.

(Aus D. Quixote Th. I, Kap. 33 und Novelas exemplares II, 1.)

S. 27, 2K; 130, 2H: *... sale*
Quien á los dos nos mantiene,
Sin ser los dos justas reales.

Dieses etwas seltsame und schwächliche Wortspiel, nur hervorgelockt durch *mantener* und im Folgenden durch *sustentar*, kehrt wieder La dama duende I, 187, 2K; I, 167, 1H: *Pues, sin ser los dos torneos, Hoy á los dos nos sustenta.*

S. 30, 1K; 132, 1H: *Con quien el peso reparte*
De tanta máquina, bien
Como Alcídes con Atlante.

Herkules und Atlas, welche die Last der Erdachse unter sich theilen, sind Philipp IV. und Olivares.

S. 43, 1K; 142, 2H: *Aprended, damas, de aquí*
Lo que va desde hoy á ayer.

Diese Worte der Dienerin sind eine Karikatur der berühmten Letra:

Aprended, flores, de mí
Lo que va de ayer á hoy;
Que ayer maravilla fuí,
Y hoy sombra mia aun no soy.

Vergl. zu El hijo del Sol, Faeton (Nr. 87) II, 417; 1K; IV, 177, 3H; zu La cisma de Inglaterra (Nr. 100) und zu Saber del mal y del bien (Nr. 50) I, 157, 1K; I, 32, 1H.

---

2. La dama duende. (Die Dame Kobold.) I, 187 K; I, 167 H. *)

Frischer Blütenduft weht uns erquickend entgegen. Alle Kräfte des jungen Dichters suchen Spielraum, und in tausendfachen Farben verkündet sich das innere Leben.

'Akt 1. Madrid. Strasse. Donna Angela, kürzlich erst verwittwet, aber jung und lebenslustig, hat verschleiert ihr Haus verlassen, um die Festlichkeiten mit anzusehen, welche die Stadt Madrid bei Gelegenheit der Taufe des Infanten Balthasar veranstaltet: in Ge-

*) 'Uebersetzt von Gries. Bd. 5.'

fahr, von ihrem Bruder Don Luis, der ihr neugierig folgt, erkannt zu werden, ruft sie den Beistand eines fremden Ritters an. Letzterer weiss den Luis mit Hülfe seines Dieners Cosme aufzuhalten; es kommt zum Duell, in dem der Fremde leicht verwundet wird. Don Luis älterer Bruder Juan kommt dazu, und erkennt in diesem seinen Freund Manuel, den er zum Besuch erwartet. Der Kampf wird mit höflichen Worten beider Theile beendet; Juan führt seinen Gast in sein Haus, und sorgt für die Wartung von dessen Wunde: an seiner Statt geleitet Luis die Muhme der Brüder, die schöne Beatriz, nach Hause. Beatriz wird von beiden Brüdern in gleicher Weise angebetet, aber ihr Herz schlägt für Juan: Luis sieht den Ausdruck seiner Neigung kalt zurückgewiesen. — Angela's Zimmer. Angela beklagt sich zu ihrer Zofe Isabel über die Beschränkungen, welche ihr Wittwenstand und die Strenge ihrer Brüder ihr auflegen. Zu ihr Don Luis. Sie fürchtet, von ihm auf der Strasse erkannt zu sein, doch erzählt er unbefangen das mit der Verschleierten und dem Fremden Erlebte. Aus seinen Worten erfährt sie, dass ihr ritterlicher Beschützer der Gast Don Juan's ist. Halb aus Neugier halb aus Dankbarkeit wünscht sie ihn zu sehen und zu seiner Pflege beizutragen; allein durch die Vorsicht der Brüder sind ihre Zimmer, die einen besondern Ausgang nach der Strasse haben, von denen der Männer ganz abgeschnitten. Indessen Isabel weiss Rath. Die Thür, die von der Wohnung der Männer zu der Angela's führt, ist zwar von innen durch einen Schrank verdeckt, so dass Manuel sie nicht bemerken kann; aber dieser Schrank ist nur lose angelehnt, und kann leicht weggerückt und wieder vorgeschoben werden. Die Dame vermag dem Reize des Abenteuers nicht zu widerstehen.

Zimmer Manuel's. Der Ritter, von seiner Wunde geheilt, wird von Luis höflich begrüsst und geht aus. Cosme soll zu Hause bleiben, um seines Herrn Kleidungsstücke zu reinigen, zieht es aber vor in das Wirthshaus zu gehen. Als er fort ist, treten Angela und die Zofe ein und durchwühlen Manuel's Sachen. Während die Letztere die sehr vollständig versehene Garderobe des Fremden mit Erstaunen betrachtet, freut sich Angela, unter seinen Papieren keine Liebesbriefe zu finden, doch wird ihre Freude einigermassen getrübt, als sie auf ein weibliches Bildniss stösst. Sie hinterlässt ihm ein Billet. Die Zofe nimmt inzwischen aus des Dieners Börse das Geld und thut statt dessen Kohlen hinein. Da hören sie draussen das Schloss öffnen, lassen alles Ausgekramte am Boden zerstreut liegen und eilen durch den von dem Schrank bedeckten Ausgang davon. Cosme kommt zurück und denkt, es habe ihm ein Kobold den Streich gespielt. Bald darauf Manuel. Er findet das Billet, worin ihm die Dame, um die er verwundet wurde Beistand anbietet, aber ihm strenges Ge-

heimniss zur Pflicht macht. Er meint, es rühre von der Geliebten des Luis her, die sich von diesem neulich verfolgt gesehen und die hier freien Zutritt habe, und lacht seinen abergläubischen Diener aus, welcher steif und fest schwört, es sei ein Kobold gewesen.

Akt 2. Zimmer der Donna Angela. Beatriz hat auf ihres Vaters Wunsch bei dieser für einige Tage Wohnung genommen. Angela erzählt ihrer Muhme das Begegniss mit dem Fremden, der ihr Billet auf zierliche Weise im Ton eines irrenden Romanritters beantwortet und sie dabei als eine verzauberte Prinzessin behandelt hat; in demselben Stile ist ihre Correspondenz seitdem fortgeführt worden. Beide Brüder kommen nach einander, der Beatriz ihre Huldigungen darzubringen; die Schöne empfängt sie sehr ungleich. — Zimmer Don Manuel's: zu ihm, betrübt über die Härte der Geliebten, Don Luis. Er hört, dass der Fremde noch diese Nacht nach dem Escurial will, eine Bewerbung bei Hofe zu verfolgen, und bietet ihm dafür seine Dienste an. Manuel lehnt höflich ab; seine Hindeutung auf die galanten Abenteuer des Luis giebt diesem Anlass zu bemerken, dass er allerdings liebe, aber ganz ohne Erwiederung. Manuel muss daraus zu seiner Verwunderung schliessen, dass die unbekannte Briefstellerin doch nicht Luis Geliebte sein kann. Er entfernt sich, von Juan Abschied zu nehmen. Isabel, in dem Glauben die Fremden seien fort, tritt ein und bringt einen bedeckten Korb mit frischer Wäsche. Da kommt Cosme mit Licht; rasch giebt sie ihm einen Schlag und bläst das Licht aus, aber in der Verwirrung und Dunkelheit kann sie den Schrank nicht finden. Nun kommt auch Cosme's Herr dazu, stösst auf sie, während sie nach dem Ausgange tappt, und fasst nach ihrem Korbe. Jetzt soll das Wesen des Spuks ergründet werden: Cosme wird nach Licht geschickt, aber in der Zwischenzeit weiss die gewandte Dienerin zu entschlüpfen, den Korb in Manuel's Händen zurücklassend. Dieser, sehr neugierig geworden, begiebt sich halb unwillig auf die Reise; sein Diener ist jetzt vollends überzeugt, er habe es mit einem Kobold zu thun gehabt.

Zimmer Angela's. Sie sinnt darauf, eine Zusammenkunft mit dem Fremden zu veranstalten, doch darf er nicht wissen, wer sie ist, weil er sonst Bedenken tragen würde, die Hausehre seiner Wirthe zu verletzen: zu dem Dunkel, mit dem deshalb die ganze Sache umgeben werden muss, passt das Geheimnissvolle sehr gut, das besonders Isabel's letzte Entweichung für ihn gehabt hat. Doch muss Beatriz das Haus erst wieder verlassen haben, weil sonst die häufigen Besuche der Brüder stören. Juan zu den Damen; von ihm erfährt Angela, dass Manuel eben abgereist sei, aber bald wiederkomme. — Strasse. Nacht. Manuel im Zorn über Cosme, weil dieser die Papiere, deren er im Escurial bedarf, hat liegen lassen. Herr und Diener

gehen zu dem Hause zurück, sie zu holen. Während sie in das Zimmer treten, kommt von der andern Seite Angela mit Isabel in dasselbe. Sie setzt sich an den Tisch, auf den sie ein mitgebrachtes Licht stellt. Von dem fahlen Scheine geisterhaft beleuchtet, wirkt ihre Schönheit mit zauberischer Gewalt auf Manuel. Er beginnt zu glauben, dass er wirklich ein Wesen der Feenwelt vor sich habe; endlich ermannt er sich und geht auf sie los, das Blendwerk zu zerstören. Sie gesteht, dass sie eine Sterbliche ist, und will sich ihm entdecken, verlangt aber, dass er zuvor die Thür des Zimmers und die Hausthür verschliesse, damit sie vor Ueberraschung sicher seien. Manuel und Cosme gehen, dies zu thun — als sie zurückkommen, ist die räthselhafte Schöne verschwunden. Weder in der Wand noch im Fussboden zeigt sich eine Spur eines Ausganges: Cosme triumphirt, und sein Herr selbst fängt an, in seiner Starkgläubigkeit wankend zu werden.

Akt 3. Manuel hat nach seiner Rückkehr vom Escurial eine Einladung der unbekannten Dame vorgefunden, sich bei Nachtzeit an einer fernen Kirchhofsthür einzustellen; von dort führt ihn eine Sänfte auf weiten und unbekannten Wegen zu Angela's Wohnung. Langes Warten im dunkeln Vorzimmer steigert das Geheimnissvolle des Abenteuers. Endlich öffnet sich die Thür. Die Schöne hat sich mit allem ihr zu Gebote stehenden Glanze umgeben, sie ist reich gekleidet, auch Beatriz und deren Zofe spielen ihre Dienerinnen, weil sie dem fremden Ritter als eine vornehme Dame erscheinen will. Für die Brüder ist Beatriz in ihre Wohnung zurückgekehrt, so dass deren Besuch nicht zu fürchten ist. Trotz aller Fragen Manuel's weigert sich Angela sich zu entdecken, versichert ihm aber, dass sie nicht Luis Geliebte sei. Da stürmt Juan herein, bloss um Gewissheit zu haben, ob er Beatriz jetzt wieder in ihrem Hause finde; Manuel wird vermittelst des Schrankes eilig weggeschafft. In seinem dunkeln Zimmer, das er nicht als solches erkennt, trifft er mit Cosme zusammen, zum höchsten Erstaunen Beider. Als Juan fort ist, will Isabel den Fremden wieder holen, erfasst aber in der Dunkelheit statt des Herrn den Diener; dieser weiss sich vor Furcht kaum zu fassen, als er zu den Damen geführt wird. Da tritt Luis ein, der seinen Bruder zu Angela hat gehen sehen und darum Beatriz bei ihr vermuthet. Isabel entfernt Cosme rasch; aber diesmal gelingt es nicht so gut, den Schrank wegzurücken und wieder anzulehnen. Luis wird durch das Geräusch aufmerksam, und eilt nach in Manuel's Zimmer; hier trifft er mit diesem zusammen, während Cosme sich unter einen Tisch verkriecht. Duell zwischen beiden Rittern wie im Anfang des Stückes. Luis zerbricht seinen Degen und wird von seinem Gegner entlassen, einen neueu zu holen. Während seiner Abwesenheit kommt

Juan mit Angela von der Strasse. Diese hatte von ihrem Zimmer aus das Schwertergeklirr gehört, in unbeschreiblicher Angst war sie hinaus in das Freie geflohen, draussen hat Juan sie gefunden und erkannt, und führt sie jetzt in das Zimmer seines Freundes, den er ausgegangen glaubt. So erfährt dieser, dass Angela die Schwester seiner Wirthe ist. Sie fleht um seinen Schutz. Kampf der widerstreitenden Gefühle und Pflichten in Manuel's Brust: gewährt er ihre Bitte, so verletzt er die Hausehre seiner Freunde; verweigert er sie, so handelt er feig und ehrlos gegen eine Dame und ist undankbar gegen eine treue Neigung. Die Ritterpflicht hat die Oberhand: er verspricht, Angela unter seinem Schutze an einen sicheren Ort zu geleiten. Luis, der eben zurückkommt, erklärt, dies stehe nur dem Gatten frei, einzig als solcher dürfe Manuel ihre Beschützung übernehmen. Manuel geht mit Freuden hierauf ein, und auch Juan und Beatriz werden am Schlusse ein glückliches Paar.'

La dama duende ist zuerst gedruckt 1635. Der Anfang lautet:

Por una hora no llegamos
Á tiempo de ver las fiestas,
Con que Madrid generosa
Hoy el bautismo celebra
Del Primero Baltasar.

Am 4. November 1629 wurde dieser Infant, die Hoffnung Spaniens, getauft.*) Noch im Winter 1629 musste also die Dama duende auf die Bühne gebracht sein, denn jedermann sieht, wie fade in späterer Zeit eine solche Anspielung gewesen sein müsste. Demgemäss wird auch des Krieges gegen Savoyen erwähnt (S. 187, 2K; 167, 2H), in welchem die Helden des Drama's unter Feria gedient haben. Dieser brach 1625 aus.

Noch jetzt wird eine französische Bearbeitung auf den Pariser Bühnen gegeben. Sie ist von Hauteroche, ist aber nicht nach dem Spanischen verfasst, sondern nach einer älteren französischen Bearbeitung des Originals von d'Ouville. Diese findet sich abgedruckt im Théâtre François (Paris 1737) t. VII, p. 353 unter dem Titel: L'Esprit Follet.

Einige Bemerkungen über Einzelnheiten mögen jetzt folgen.

Gleich zu Anfang des Stücks (S. 187, 1K; 167, 1H) hat Calderon es mit seinen Collegen zu thun. Zunächst:

..Ántes Píramo á la fuente...

Pedro Rosete Niño ist der Verfasser des Trauerspiels Pyramus und Thisbe, und der Witz des Cosme:

Porque dicen los poetas
Que con arrope de moras
Se escribió aquella tragedia

*) S. die ausführliche Beschreibung bei Khevenhiller, Annales Ferdinandei XI, 583.

scheint Nachhall aus den Madrider Gesellschaften bei Gelegenheit der Beurtheilung dieses Stücks. Von über und über süssen Dingen braucht auch Moreto diesen Ausdruck, El parecido en la corte, Jorn. 2 Anfang*): *¿Pues hombre de los Demonios Quieres arrope de moras?* — Zweitens:

Tarquino hallara á Lucrecia.

Der Verfasser von Lucrecia y Tarquino ist Francisco de Rojas, ein grosser Cultist. Viele von ihm verfasste Dramen wurden unter Calderon's Namen herausgegeben. — Nur der dritte, Mira de Mescua, wird mit unzweideutigem Lobe und namentlich herausgehoben:

Por una hora, que pensara
Si era bien hecho ó no era
Echarse Hero de la torre,
No se echara, es cosa cierta;
Con que se hubiera excusado
El Doctor Mira de Mescua
De haber dado á los teatros
Tan bien escrita comedia,
Y haberla representado
Amarílis tan de veras...

Dieser D. Antonio Mira de Mescua aus Guadix stand in Diensten der Könige Philipp III. und Philipp IV. Nicolaus Antonius (Bibliotheca Hispana nova t. I, p. 145) überhäuft ihn mit Lobsprüchen**), ohne uns über sein Leben und seine Schriften Bestimmtes mitzutheilen. Bei Calderon wird hier sein Schauspiel Hero gepriesen. Schon früher hat Lope de Vega den vielbesungenen Gegenstand zu einem Drama benutzt. Ero y Leandro ist das zweite unter denen, welche er selbst in der Vorrede zu El peregrino en su patria als seine ächten Erzeugnisse anerkennt. Die Fabel war den Spaniern durch Juan Boscan's Uebersetzung des Musäus bekannt geworden. Mira de Mescua, ebenso wie Calderon, wie die griechischen und die englischen Dramatiker, betrachtete die Arbeiten seiner Vorgänger als zu benutzendes Gemeingut. So bearbeitete er noch mehrere Stücke des Lope für die Bühne. Sein berühmtestes Lustspiel, El palacio confuso***), hängt wahrscheinlich so zusammen mit dem Palacio confuso des Lope (Theil 24 der Comedias des Lope de Vega Carpio); und El Conde Alarcos mit Lope's Aventuras de D. Juan de Alarcos (Th. 25 der Comedias).

Die am Schluss jener Stelle erwähnte Amarilis ist Maria de Cordoba y de la Vega. S. über sie Pellicer, Tratado histórico sobre

*) Huerta Th. Hesp. II, 2, 257.

**) Z. B. „Natus quantumvis in musico hoc coelo velut alter aetherius sol."

***) In Frankreich bekannt als Sanche d'Aragon in einer freien Uebersetzung von P. Corneille.

el origen y progresos de la Comedia y del histrionismo en España (Madrid 1804) P. II, p. 94. Bei dem Cerco de Fuenterrabia von Christoval de Morales heisst es: „Representóla la compañia de Amarilis."

Bald darauf folgt:

... que si llega
Tarde Abindarraez, es ley
Que haya de quedarse fuera.

Hiermit verbinde man aus No siempre lo peor es cierto IV, 241, 2K; II, 481, 1H: *Abindarraez, Que, por no quedarse hoy Sin posada, llegó antes.* Dies bezieht sich auf die bekannten maurischen Volkslieder von Abindarraez und Xarifa, welche als Grundlage einer Novelle in Montemayor's Diana, Buch 4 (Los amores de Abindarraez, Moro, con la linda Xarifa*)) gedient haben. Der Maure wird in einer Nacht von dem spanischen Ritter Narvaez gefangen. Er entdeckt ihm, dass er auf dem Weg gewesen wäre, seine Geliebte Xarifa in Abwesenheit ihres Vaters aus Coyn zu entführen. Narvaez entlässt ihn auf sein Ehrenwort, sich am Morgen wieder bei ihm einzustellen, Abindarraez kommt noch gerade zur rechten Zeit, Xarifa abzuholen, und begiebt sich mit ihr in die Haft zurück. Wie populär diese Sage damals war, sieht man aus Calderon's Anspielungen. Vergl. Depping's Romanzensammlung S. 324**), und Lope de Vega's Dorotea, Akt 2 (Obras sueltas t. VII, p. 130***)).

S. 194, 1K; 172, 3H: .. *Que en carbones lo convierte.*

D. Quixote II, Kap. 67: „Die Schätze der irrenden Ritter sind wie die der Kobolde nur scheinbar und unächt." S. die Anmerkungen zu dieser Stelle. Daher tesoro de duende.

S. 195, 2K; 173, 3H: *No hay duendes? ...*
Familiares? ... Brujas? ... Hechiceras? ...
Súcubos? ... Encantadoras? ...
Mágicas? ... Nigromantes? ... Energúmenos?

Diese Stelle ist wichtig für die Kunde des damaligen Volksaberglaubens in Spanien. Vergl. El mayor encanto amor I, 290, 2K; I, 396, 3H. Lances de amor y fortuna I, 178, 2K; I, 47, 2H wird gar ein Kobold mit schwerer eiserner Hand erwähnt: *Que un duende no tuviera Mano de hierro mas pesada y fiera.*

Familiares, nämlich spiritus, oder Martinelli, Magistelli, *Παράδροι*. S. Del Rio, disquisitiones magicae Buch 2 Schl.; Brüder Grimm

*) Sie wird erzählt von Felismena und weist aus dem idyllischen Schäferleben auf ein bewegtes.

**) 'S Bd. II, S. 231 der neueren Ausgabe, Leipzig 1844. Vergl. Romancero general por Duran t. II (Biblioteca de autores españoles t. XVI), Nr. 1089 fgg.

***) 'S. in Hartzenbusch Ausgabe des Lope de Vega t. II (Bibl. de aut. espt.' XXXIV), p. 22, 3.'

deutsche Sagen Th. I, S. 137; D. Quixote II, Kap. 5: „Ahora digo, que tienes algun familiar en ese cuerpo.“ Aus Calderon noch Primero soy yo III, 299, 2K; IV, 3, 2H: *Familiar, no veas que dejo Por la Turca la Cristiana.* Der spiritus familiaris erhielt nämlich erst dann volle Macht über die Seele des Besitzers, wenn dieser dem Glauben entgegenhandelte. Andere Stellen: El astrólogo fingido I, 502, 2K; I, 579, 3H: *Tenia un familiar amigo.* El encanto sin encanto II, 376, 1K; III, 127, 1H. El escondido y la tapada IV, 121, 2K; I, 467, 3H.

Bruja. Calderon Lances de amor y fortuna I, 184, 1K; I, 52, 1H: *Andaba de viga en viga Como bruja por el techo.* Alejo, geprellt wie Sancho Pansa, versichert, er sei von Balken zu Balken durch das Dach geflogen wie eine Hexe. Auch dies wie in unserm Aberglauben. Moreto De fuera vendrá p. 21, a: *Y si fué bruja mi madre — Que ya por eso en Logroño La dieron su salmorejo.* Trampa adelante 2, 1: *No hay brujas en Baraona!*

Súcubos. Ein Histörchen davon folgt Akt 3, S. 208, 1K; 184, 1H:

Porque al mismo Lucifer
Temerle muy poco puedo
En hábito de muger etc.

S. über Göthe's Braut von Korinth, Wiener Jahrbücher Bd. 26, S. 48. Der Ursprung des Aberglaubens selbst ist in den apokryphischen Schriften des alten Testaments zu finden, s. Fabricius Cod. pseud. vet. Test. p. 166 und 172. Huerta giebt in dem Abdruck der Dama duende, Th. Hesp. II, 2, nur die sieben ersten Verse dieser Rede Cosme's, wohl um jeden Anstoss zu seiner Zeit zu vermeiden. Calderon's Hörer konnten die freiesten Scherze vertragen, denn damals kam dabei niemanden eine Profanation in den Sinn. So spielen auch die kurz vorhergehenden Worte daselbst:

Cosme! Damiana?

an auf die heiligen Brüder des 27. September Kosmas und Damian.

S. 196, 1K; 174, 2H: *No hay mal que por bien no venga,*
Dicen adagios vulgares.

Dasselbe Sprüchwort in Cuál es mayor perfeccion III, 75, 1K; I, 88, 3H: *En efecto No hay mal que por bien no venga; A obedecerte voy.*

S. 197, 1K; 175, 1H: *¿Ahora sabes*
Lo del huevo de Juanelo,
Que los ingenios mas grandes
Trabajaron...

Das Geschichtchen, worauf hier angespielt wird, auch verherrlicht durch Hogarth's Meisterhand, ist wohl am bekanntesten aus der Vorrede des Lipsius zu seinen Opera critica. Columbus (Juanelo) nämlich speiste bei dem König. Mehrere neidische Hofleute versicher-

ten bei der Gelegenheit, die Entdeckung von Amerika sei gar nichts Ausserordentliches, sie hätten das auch wohl leisten können. Columbus schwieg lange; endlich liess er sich hartgesottene Eier bringen, und sagte, er habe in dem neu entdeckten Lande ein Kunststück gelernt, wie man ein Ei auf der spitzigen Ecke könne stehen machen, ohne dass es von etwas gehalten würde. Die Herren zerbrachen sich vergeblich die Köpfe und stellten umsonst Versuche an. Da knickte er die Eier an der Spitze ein, und siehe, sie standen. Da riefen sie alle: So hätten sie es auch machen können. Columbus erwiederte, da er ihnen den Weg zur neuen Welt und zu diesem Kunststück gewiesen, sei es nunmehr allerdings etwas Leichtes und Einfaches. S. 199,2K; 177,1H. Die Worte:

Señora Dama Duende,
Duélase de mí;
Que soy niño y solo,
Y nunca en tal me vi

sind eine Parodie aus dem rührenden Volksliede, welches so unvergleichlich eingewebt ist in La niña de Gomez Arias (Nr. 53), wo man nachsehe. Vergl. zu Luis Perez el Gallego (Nr. 49) IV,397,1K; II,447,1H.

Wie verbreitet unser Lustspiel gewesen, geht hervor aus den häufigen Anspielungen auf dasselbe nicht allein in andern Stücken des Calderon, sondern auch bei andern Dichtern. So findet sich eine solche bei Tirso de Molina (Gabriel Tellez) im zweiten Theil von El castigo del Pensé que, Jorn. 1 gegen Ende*): .. *Que muger ilustre ha sido Esta nuestra Dama Duende.*

---

3. Peor está que estaba. (Es steht schlimmer als es stand.) I, 212 K; I, 92H.**)

Alle Anmuth, Liebesglut, Unbesonnenheit, Geistesgegenwart und List des Weibes ist in dieser Lisarda vereinigt, dem Mittelpunkt des genialen Drama's.

Akt 1. Gaeta. Der Gouverneur liest einen Brief eines innigen Freundes aus Neapel. Er meldet ihm, seine Tochter Flerida sei mit einem Edelmann entlaufen, nachdem dieser im Duell einen andern erstochen habe. Wenn sie über Gaeta nach Spanien flüchten wollten, so möge der Gouverneur sie aufhalten und trauen lassen. Der Alte beschliesst alle Mittel zu dem Zweck aufzubieten, und schaudert vor dem Gedanken, dass ihm mit seiner Tochter Li-

*) 'S. Bibl. de aut. esp. t. V, p. 96, 2.'
**) 'Uebersetzt von v. d. Malsburg, Bd. 1.'

sarda ähnliche Unfälle begegnen könnten. — Zimmer der Lisarda. Lisarda wird von ihrer Zofe vergeblich gewarnt, sie solle ihre unbedachten gefährlichen Gänge als Verkleidete und Verschleierte zu einem unbekannten fremden Ritter in einem Gasthof nunmehr unterlassen, da ihr Bräutigam Juan stündlich erwartet wird. Lisarda erklärt, früher habe sie die Verkleidung gewählt, um sich den lästigen Augen der gaffenden Menge zu entziehen, jetzt, da der Fremde in dringender Gefahr ihr das Leben gerettet, sei es Dankbarkeit, sei es Liebe, dass sie ihn aufsuche, doch niemand, auch er nicht, wisse wer sie sei. Zu beiden Frauen tritt Flerida, mit Thränen und knieend Schutz suchend bei der schönen Tochter des Gouverneurs. Ohne sich zu nennen, erzählt sie, wie ihr heimlicher Bräutigam, Cesar, Nachts im Garten einen Nebenbuhler, der sich hineingeschlichen, getödtet habe und dann in blinder Eifersucht allein geflüchtet sei. Sie, bei einer Freundin versteckt, hat gehört, er wolle nach Spanien. Bis hierher ist sie gefolgt, ohne eine Spur zu finden; jetzt muss sie jede Hoffnung aufgeben, und bittet Lisarda, sie in ihre Dienste zu nehmen. Es geschieht, ohne dass ihr abwesender Vater, der Gouverneur, davon weiss.

Gasthof. Cesar, Bräutigam der Flerida, wartet versteckt auf ein Schiff nach Spanien. Bei ihm sein Freund Juan, Bräutigam der Lisarda, welcher anständige Civilkleidung erwartet, sich seiner Verlobten zu zeigen. Er kommt eben aus dem Krieg. — Cesar mit seinem Bedienten allein. Zu ihnen verschleiert Lisarda und die Zofe. Denn Cesar ist der Begünstigte, in dessen Herzen freilich noch immer die Liebe zu Flerida und der Schmerz über ihre vermeinte Untreue keinem innigen Gefühl für eine Andere Raum lassen. Auf vieles Bitten entschleiert sich Lisarda. Cesar ist entzückt über ihre Schönheit. Plötzlich meldet sich der Gouverneur mit Gerichtsdienern vor der Thür, der den gesuchten Fremden gefunden hat. Cesar will fliehen; Lisarda, in Angst vor ihrem Vater, erinnert ihn, dass er als Ritter ihr Leben schützen müsse. Sie verschleiert und verbirgt sich. Der Vater tritt herein. Cesar nennt seinen Namen und wird verhaftet. Der Alte fragt nach dem Fräulein: er meint Flerida, welche er nach dem Brief bei Cesar vermuthet. Da dieser leugnet, wird das Haus durchsucht. Man findet die verschleierte Lisarda, welche der Gouverneur für Flerida hält, und diese, vermummt wie sie ist, in einer Kutsche nach Hause fahren lässt, wo sie einstweilen in Gesellschaft seiner Tochter als Freundin bleiben soll. Cesar wird in das Gefängniss abgeführt.

Akt 2. Haus des Gouverneurs. Die erschreckte Lisarda entschleiert sich. Zu ihr tritt Flerida. Im Hintergrunde der Gouverneur mit einem alten Diener der Flerida, der die mit Lisarda Sprechende sogleich für seine Herrin erklärt, und mit der Botschaft nach Neapel abreist. Der Gouverneur verspricht der Flerida Ver-

zeihung und baldige Vermählung. Lisarda, der dringenden Gefahr durch die Verwechselung entronnen, weiss die unschuldige Flerida geschickt hinzuhalten. Don Juan meldet sich bei seiner Braut, ist bezaubert von ihrer Anmuth und Schönheit. Er bezieht sein Zimmer im Hause des Gouverneurs, welches einen abgesonderten Eingang nach einer andern Strasse hat. — Gefängniss des Cesar. Er erhält einen Brief, worin ihn Lisarda einladet, die Nacht zu ihr, der Gefangenen im Hause des Gouverneurs, zu kommen. Juan malt seinem Freunde die Reize seiner Braut Lisarda, und bietet ihm die Schlüssel des Gefängnisses an, als ihm dieser sagt, er sei von seiner Dame bestellt. Beide trennen sich: denn Cesar will dem Juan, dem Gast des Gouverneurs, nicht sagen, dass seine Freundin als Gefangene in demselben Hause lebe.

Lisarda's Zimmer. Nacht. Zu ihr Cesar. Lisarda, eifersüchtig und ungewiss, will erfahren, ob die bei ihr versteckte Flerida seine verlassene Braut ist, und ihm dann auch über sich Auskunft geben. Eben beginnt das Gespräch, da geht zufällig das Pistol am Gürtel des Cesar los. Alles erschrickt, erwacht. Cesar springt zum Fenster hinaus über den Balkon auf den Hof. Die Hausthür ist verschlossen. An derselben versteckt er sich in einer Sänfte. Der Gouverneur von der einen, Juan von der andern Seite folgen den leisen Tritten nach. Juan, auf die Sänfte zugehend, findet seinen Freund darin, er verschweigt es dem Alten und schafft diesen fort. Dann will er sich mit Cesar schlagen, weil er von der Gefangenen nichts weiss und glaubt, Cesar sei bei Lisarda gewesen. Cesar dagegen ist überzeugt, die mit ihm gefangene Verschleierte (Lisarda), die ihn berufen, sei als Gesellschafterin bei Lisarda, und lehnt daher ab sich mit seinem Freunde zu schlagen. Beide trennen sich. Cesar kehrt in das Gefängniss zurück.

Akt 3. Morgens früh. Juan sucht Flerida auf. Durch doppelsinnige Fragen und Antworten wird er überzeugt, Cesar sei bei ihr gewesen. — Abend. Gefängniss. Juan bittet seinen Freund wegen des falschen Verdachts um Verzeihung. Dieser liest ihm indessen einen Brief von seiner unbekannten Gefangenen vor, worin sie abermals um eine Zusammenkunft nachsucht. Juan meint, es sei ein sehr gewagtes Unternehmen; der Diener schliesst nach einer komischen, treffenden Geschichte mit der gründlichen Bemerkung:

Cuando quiere una muger,
No hay inconveniente humano,
Lo imposible ha de hacer llano.

Wegen des Zimmers sind sie in Verlegenheit. Juan bietet das seinige an: der Wirth könne wegen des andern Eingangs nichts erfahren. Der Bediente wird zu dem Fräulein abgeschickt. Der Gou-

verneur kommt, mit Cesar wegen der Vermählung zu sprechen. Juan erbietet sich, so lange das Fräulein zu unterhalten. Cesar nimmt es an. — Nacht. Lisarda, verschleiert, in Gesellschaft der Flerida, ist von der Sänfte im Zimmer des Juan abgesetzt. Erst jetzt erkennt sie es. Die Gefahr vermehrt ihre Geistesgegenwart. Es führt eine Thür zu ihrem Zimmer. Sie ruft ihrer Zofe zu, ihr von dort aufzuschliessen. Da tritt Juan herein. Flerida muss schnell ihren Schleier nehmen. Mit bitteren Vorwürfen gereizten Stolzes empfängt nun Lisarda den erschrockenen Bräutigam. Sie habe von ihrem Zimmer aus in dem seinigen eine verschleierte Dame gesehen und wolle ihr Gesellschaft leisten. Die arme Flerida lässt Alles schweigend über sich ergehen. Ihr Unglück hat ihren Muth gebrochen, nur zuweilen ruft sie für sich:

Gott, was giebt man mit mir an!

Zu ihnen der Gouverneur und Cesar. Lisarda klagt über die Untreue des Bräutigams. Juan erklärt jetzt, die Verschleierte sei die Braut des Cesar, die früher Gefangene; ihm habe er sein Zimmer geliehen. Er bestätigt es, kann aber nicht begreifen, wer die Verschleierte ist, da er in der vornehmen kalten Tochter des Gouverneurs kaum seine vorige Gönnerin zu erkennen wagt. Flerida muss sich entschleiern. Liebe, Reue und Ehre bewegen den Cesar, ihr sogleich Herz und Hand anzubieten. Die schlaue Lisarda, in ihrem Netz gefangen *), muss froh sein ihren Ruf gerettet zu sehen, da sie den Geliebten verliert. Der Verschwiegenheit des Cesar gewiss, erklärt sie den Uebrigen, ihre wunderlichen Handlungen hätten den Zweck gehabt, Flerida mit ihrem Bräutigam zu versöhnen. Sie reicht dem D. Juan die Hand. Dann der Diener zum Schluss:

Dass es schlimmer steht als stand,
Traf noch nie so richtig ein
Als jetzo, wo sie vermählt sind.

Und für die Heldin Lisarda wie für Juan ist dies nicht Scherz, es ist bitterer Ernst. Gewaltig ward ihr Herz hingezogen zu dem kühnen, freien, grossartigen Cesar, und nun sieht sie sich auf immer verbunden mit dem steifen, philistermässigen Juan, welcher erst seine Festkleider abwartet, ehe er, aus dem Felde kommend, die Braut besuchen will. So will es das Schicksal, und wohl uns, wenn wir den schmerzlichen Zwang zum Heil unserer Seele zu wenden wissen. So etwas schwebte vielleicht auch unserem Dichter vor.

Schon der Titel stellt unser Stück dem Es steht besser als es stand gegenüber, und manche Einzelnheiten sind in beiden gleich. Das unsrige scheint indessen Spuren einer früheren Jugendzeit an sich zu tragen. Jedoch ist es später verfasst als die Dame Kobold,

*) *„Nachtvogel bin ich gewesen,*
Selber stürzt' ich mich in's Netz."

denn deutlich wird darauf angespielt, S. 216, 2K; 95, 1H: „oder die Dame, welche als Verschleierte Ansprüche auf die Nachfolge des Kobolds macht.“ *) Wahrscheinlich gleich darauf.

In der Dodsley'schen Sammlung altenglischer Dramen vol. XII (London 1827), p. 123 vor der Uebersetzung von No siempre lo peor es cierto von Digby, Grafen von Bristol, wird noch ein anderes Schauspiel desselben Verfassers aus dem Spanischen erwähnt, unter dem Titel Worse and worse. Der Zweifel des englischen Herausgebers, ob dies nicht etwa dasselbe sei, fällt für die Kenner des spanischen Originals von selbst weg; vielmehr werden diese schon in dem Titel und in dem Gegensatze zu dem andern Stück 'T is better than it was eine Uebersetzung unseres Lustspiels erkennen. Auch eine ältere französische Bearbeitung in Alexandrinern von Boisrobert ist mir bekannt, die wieder abgedruckt ist im Théâtre François (Paris 1737) t. VI, p. 332. Der Verfasser hat sein Stück Les Apparences trompeuses genannt und die Quelle, aus der er schöpfte, nicht angegeben, allein dem Inhalt nach folgt er seinem Vorbilde Schritt vor Schritt.

Ueber die Entstehung dieses spanischen Schauspiels und seinen Zusammenhang mit einem andern schwebt bis jetzt ein tiefes Dunkel, welches wohl erst unsere Nachfolger aufhellen werden, wenn die hier angeregten Untersuchungen Wurzel gefasst haben und mit grösseren Hülfsmitteln von Mehreren fortgesetzt werden. Die Sache verhält sich nämlich so. Es befindet sich in der oft erwähnten Sammlung spanischer Schauspiele, die Tieck besitzt**), eins mit dem Titel: Peor està que estava. Comedia famosa. Compuesta por Luys Alvarez. Representòla Francisco Lopez. Am Schlusse heisst es: „Dies Schauspiel wurde vollendet im Monat Mai 1630, und Joseph de Salazar führte es in demselben Jahre auf.“ (Acabose esta Comedia por el mes de Mayo de 1630, y la representò Joseph de Salazar el mismo año.) Unser Schauspiel ward fünf Jahre später, 1635, von Calderon selbst unter seinem Namen zum Druck befördert.***) Vergleichen wir nun beide Dramen mit einander, so ist nicht bloss der Inhalt, sondern der Gang der Entwickelung Scene für Scene in beiden gleich. Das neue ist viel länger als das alte, denn in jenem ist die Sprache mit grosser Sorgfalt bis zur höchsten Künstlichkeit ausgebildet, ja mehrere Stellen sind bis zu dem Estilo cultísimo hinaufgeschraubt, dessen

*) *..ó la señora,*
Que tapada pretende
Tener futura sucesion de duende.

**) 'S. zu Con quien vengo, vengo (Nr. 14).'

***) Es ist im ersten Theil der Ausgabe des Vera Tassis, und aus diesem bei Apontes wörtlich abgedruckt.

Fehler man aber über dem Genialen und Herrlichen der Erfindung und Einkleidung vergisst. Nur wenige Zeilen sind daher aus dem schlichten alten in das neue wörtlich übertragen. Alles, was Form ist, ist neu. In den scherzhaften Scenen ist auch der Inhalt ganz verändert. Im alten sind die Charaktere mit wenigen flüchtigen Strichen gezeichnet, im neuen aber mit wunderbarer Sorgfalt ausgeführt. Namen und Orte sind gänzlich geändert.

Auf dem Titel des alten Schauspiels steht doch bestimmt: verfasst von Luys Alvarez. Wer ist der Luys Alvarez? Unter den Luys Alvarez bei Nic. Antonius (Bibl. Hisp. n. II, 19) ist kein Dichter. Der einzige, der es allenfalls sein könnte, wäre Luys Alvarez Correa: „ein Portugiese, Priester, erfahren im geistlichen Recht und der Theologie, gab ein nützliches Buch heraus voll mannigfacher Gelehrsamkeit, genannt: Exequucion de Politicas y brevedad de despachos. Madrid 1629.“ Auch in dem besondern Verzeichniss der Schauspieldichter (II, 664) ist keiner dieses Namens. Ebenso wenig habe ich sonst unter den vielen hundert spanischen Schauspielen der Zeit eines von Luys Alvarez gesehen.

Das Wichtigste ist der Schluss des alten Peor está que estava, er lautet: „D. Luis. Du kommst mit mir nach Mantua, womit jetzt Es steht schlimmer als es stand geschlossen ist. D. Diego. Alles geht verkehrt nannte es sein erster Vater. Moteil. Ja; aber es lief vom Hause weg, um es zu machen wie Casandra*), und vertauschte, um sich verbergen zu können, seinen eigenen Namen, aber es bleibt doch was es ist.“ **) Dieser Schluss ist späterer Zusatz, denn die häufigen Anspielungen im Schauspiel selbst, welche in der neuen Bearbeitung immer es steht schlimmer als es stand lauten, sind im alten es geht Alles verkehrt (*todo sucede al reves*). So werden wir nun durch diesen Schluss an den ähnlichen in der ächten Ausgabe von Eifersucht das grösste Scheusal erinnert, und haben auch hier einen Betrug vor uns ***), über welchen sich der wahre Verfasser beklagt.

*) Die Flerida der zweiten Recension.

**) *Lv. A Mantua conmigo irás*
Porque agora fin se dé
A peor está que estava.
Dr. Todo sucede al reves
La llamó su primer padre.
Mo. Si, mas de casa se fue
Por imitar á Casandra,
Y por poderse esconder
Se mudó su proprio nombre,
Pero alfin ella es quien es.

***) Die klassischen Philologen werden an die Streitigkeiten zwischen Muretus und Lipsius über die Verbesserungen zum Tacitus denken.

Dieser Betrug kann aber gar wohl allein von einem Buchhändler oder Schauspieler ausgegangen sein, ja dies ist sogar, nach Vera Tassis Andeutungen, wahrscheinlich. So viel scheint hierüber gewiss:

Das Schauspiel Todo sucede al reves wurde dem Verfasser heimlich entwendet und wider seinen Willen bekannt gemacht, sei es durch den Druck, sei es durch Aufführung; um durch den Titel nicht sogleich die Aufmerksamkeit des Verfassers und der Freunde, die es etwa kannten, zu reizen, ward Todo sucede al reves in Peor está que estaba umgetauft. Unter dem neuen Namen ward das Stück berühmt („Comedia famosa"), und nun liess der Dichter selbst es 1630 mit dem neuen Titel drucken und fügte obigen Schluss hinzu. Dann arbeitete Calderon es von Anfang bis zu Ende durch und schuf es, der Form nach, neu, und so wiedergeboren brachte er es 1635 in das erste Dutzend seiner Schauspiele. So weit geht das höchst Wahrscheinliche.

Wir wiederholen aber jetzt: wer ist der erste Verfasser, der Luys Alvarez? Ist es etwa Calderon selbst, der aus irgend einem Grunde in der Jugend seinen wahren Namen hier nicht nennen wollte, da wir nichts von ihm kennen, das so früh gedruckt ist? Deuten etwa selbst darauf doppelsinnig die Schlussworte:

Y por poderse esconder
Se mudò su proprio nombre:

„Und vertauschte, um sich verbergen zu können, seinen eigenen Namen?"

An die S.228, 1K; 104, 2H citirten Worte des Camoens:

Dijo el portugues Virgilio
En una dulce cancion:
Vi el bien convertido en mal,
Y el mal en otro peor

hat sich der Titel und der Grundgedanke des Schauspiels angesetzt. Es folgt darauf eine glossenartige Erklärung. Wie das Schauspiel Mejor está que estaba im Ganzen einen Gegensatz macht zu diesem, so ist auch darin zweimal auf diesen Ausspruch angespielt, indem das Gegentheil davon behauptet wird: III, 433, 1K; I, 233, 1H: *Señora, pues que tambien El mal se convierte en bien, Cosa que nunca sucede...* Damit hängt zusammen der scherzhafte Schluss III, 446, 2K; I, 244, 3H: *Y pues tras tantos engaños El mal se convierte en bien, Si es bien casarse...* Beide Sprüche so vereinigt, dass das Bessere dem Schlimmeren durch göttliche Führung obsiegt, in La estatua de Prometeo. Zuerst singt die Zwietracht, Pallas und Gefolge III, 341, 2K; III, 717, 3H: *¡Ay de quien vió El bien convertido en mal! etc.* Dann Apollo und die Seinigen dagegen III, 342, 2K; III, 718, 2H: *¡Felice quien vió El*

mal convertido en bien Y el bien en mejor! — Sonst ist der Titel, für sich genommen, eine oft gebrauchte Redensart. Z. B. Primero soy yo III,315,1K;IV,17,3H: *Aun peor está que estaba.* Cada uno para sí IV,732,2K;III,451,3H: *Aun peor está que estaba.*
S.223,2K;100,3H: ...es
Una novela excelente.
Die Novelle im engeren Sinne des Wortes, wie auch Calderon es immer nimmt, hatte zu seiner Zeit die früheren Ritterromane verdrängt, und der Dichter konnte das Gefühl des ihr wesentlichen Charakters bei seinen Hörern voraussetzen. Daher so oft Anspielungen darauf. So Los empeños de un acaso III,274,1K;II,195,2H: ..*sugeto Capaz de novela, porque Es mi amor tan novelero, Que me le escribió Cervántes.* No hay cosa como callar III,671,1K;I,560,3H: *Porque me muero por ser Caballero de novela.* Mejor está que estaba III,438,1K;I,237,1H: *La fortuna, que no hay quien Mejores novelas trace.* Daselbst III,442,2K;I,240,3H: *un amante de .... novela.* Primero soy yo III,298,2K;IV,2,3H: ..*siendo mi vida Novela ...* Daselbst III,315,2K;IV,18,2H: *Que solo mi hado pudiera Hacer que se compusiera De tantos, tan infelices Casos, como en mí ha dispuesto Novela tal, que en sí encierre Varios cabos.* Cuál es mayor perfeccion III,67,2K;I,82,3H: ..*sucesos, Que mas á luz de novela Parecen imaginados Que sucedidos.* Las tres justicias en una IV,559,1K;III,404,2H, mit tüchtigem Wortspiel: *Be. Calla, calla; no me cuentes Lancecitos de novela. Vic. ¡Pluguiera á mi Dios, Beatriz! Pues con eso no estuviera Tal mi amo, que no es No — vela, sino sí — vela.* Vergl. Cada uno para sí IV,726,1K;III,447,1H. — Als drei Bestandtheile der Ritternovelle bezeichnet Clarin in El mayor encanto amor I,294,1K;I,400,1H die Dueña, den Riesen und den Zwerg.

---

4. Mejor está que estaba. (Es steht besser als es stand.) III,423K;I,225H.*)

Hier hat Calderon die Scene nach Wien verlegt, wohl nur um die festliche Aufnahme der Infantin Maria in Deutschland zu feiern. Aber seine deutschen Männer und Frauen denken und handeln ganz wie die Spanier.

*) 'Uebersetzt von v. d. Malsburg, Bd. 1.'

Akt 1. Wien. Zimmer des Oberbürgermeisters (Potestad) Don Cesar. Flora, seine Tochter, hat in spanischer Verkleidung mit ihrer Freundin Laura ohne Wissen der Verwandten dem Fest auf der Donau zugesehen. Sie erzählt der Silvia, ihrer Zofe, dass der Geliebte der Laura, Arnaldo, und ihr eigener Vetter und bestimmter Bräutigam, Licio, ihnen gefolgt sind. Aus Abneigung gegen diesen hat sie einen Unbekannten herbeigerufen. Ein Duell ist erfolgt, der Bräutigam getödtet. In dem Augenblick flüchtet sich der Mörder, Carlos Colona, Sohn des Statthalters von Brandenburg, in das Zimmer der Flora, sie erkennt ihn, er nicht sie. Sie verbirgt ihn. Arnaldo und Andere folgen. Sie sagt, er sei aus dem Fenster entsprungen. Ihr Vater Cesar folgt, er erfährt von dem Diener des Carlos, Namens Dinero (Geld), Namen und Stand seines Herrn. Der Vater desselben ist der grösste Wohlthäter und Freund des Cesar gewesen, und dieser nimmt sich daher vor, ihn heimlich zu schützen. — Zimmer der Laura. Arnaldo bei ihr. Ihr Bruder Fabio überrascht den Liebhaber, und zeigt bei einer von demselben gebrauchten albernen Entschuldigung, da er bittet ihm ein Pferd zu leihen, seinen Verdacht. Er warnt seine Schwester, aber diese, sehr gewandt im Lügen und noch frecher geworden durch die Liebe zu Arnaldo, weiss sich ganz unschuldig zu stellen.

Flora's Zimmer. Als sie das Kabinet öffnen wollen, den Carlos zu entlassen, kommt Cesar, dort zu schreiben. Bald darauf Fabio, der Flora liebt und nach dem Tode des Bräutigams Hoffnung zu haben glaubt. Flora bittet den Fabio, den Alten zu entfernen. Es gelingt, da Fabio erlügt, er wisse den Ort, wo Carlos sich verborgen habe. Der Eingeschlossene kommt nun hervor; die erste Liebe zwischen ihm und Flora entzündet sich. Das Haus ist umringt, und Carlos kann, ohne Flora's Ehre auf das Spiel zu setzen, nicht fort. Silvia räth ihm, sich für diese Nacht in dem Staatsgefängniss zu verbergen, das in dem Augenblick leer ist und zu dem zwei Eingänge sind, der eine von Seiten des Oberbürgermeisters, der andere von Seiten des Festungscommandanten. Es geschieht.

Akt 2. Flora, verschleiert wie beim Fest an der Donau, besucht den Carlos im Gefängniss, dankt ihm und schenkt ihm einen Ring. Sie kehrt in ihre Zimmer zurück; dort sucht der alberne Dinero seinen Herrn, weil er dort aus dem Fenster entsprungen ist. Cesar kommt hinzu, und Flora entschuldigt sich wegen des ungewöhnlichen Schleiers mit Dinero, den sie für den Schneider ausgiebt, der den Schleier eben gebracht habe. Cesar entfernt sich, und Carlos wird herbeigeholt, weil er nun fort soll; er will ihr zum Abschied den Ring schenken, den er von der Verschleierten erhalten. Beide trennen sich mit schlecht verhehlter Sehnsucht.

Nacht. Garten der Laura. Arnaldo bei Laura, da der Bruder, die Gelegenheit bei Tage sich zu sprechen hindernd, die Sache übler gemacht hat. Carlos, verfolgt von Cesar, flüchtet in den Garten. Arnaldo verspricht ihn zu retten, und Carlos springt über das Weingeländer in den benachbarten Garten der Flora. Cesar folgt mit der Polizei und weckt den Fabio; sie kommen in den Garten; Arnaldo hat sich verhüllt, um die Ehre der Laura zu retten, und wird als der gesuchte Carlos in das Staatsgefängniss abgeführt. Carlos indess ist von der Zofe Silvia im Garten der Flora gefunden, und wieder im Gefängniss verborgen. Da erscheint von der andern Thür desselben her der Commandant mit Arnaldo. Carlos zieht sich zurück, Arnaldo entdeckt dem Commandanten den Irrthum, und dass er sich habe abführen lassen, um Laura nicht auszusetzen. Dafür entlässt ihn dieser auf sein Wort auf einige Stunden, die Laura zu beruhigen. Da Carlos allein ist, erscheint Cesar, der glaubt ihn hineingebracht zu haben, und bietet ihm um seines Vaters willen seine Dienste und Freundschaft an. Der erstaunte Carlos schweigt, und kann am Schluss, als er allein ist, sich aus diesem Labyrinth von Vorfällen und Leidenschaften nicht herauswickeln. Je mehr er nachdenkt, desto dunkler wird es ihm.

Akt 3. Silvia erzählt der Flora, sie habe den Carlos wieder im Gefängniss versteckt. Flora geht, ihn zu besuchen, und findet Arnaldo drinnen mit Carlos im Duell. Arnaldo wirft ihr vor, sie habe den Mörder ihres Bräutigams versteckt und begünstigt. Cesar kommt dazu und wirft den Arnaldo wegen der Beleidigungen gegen seine Tochter hinaus, da er selbst den Carlos hineingebracht habe. Arnaldo lässt sich den Irrthum gefallen, um den Ruf der Laura zu retten. Während Flora den Tod von den Händen ihres Vaters erwartet, bittet er sie für Carlos Unterhalt anständig zu sorgen. Laura eilt zu Flora und bittet sie, ihr den Gefangenen, ihren Geliebten, zu zeigen. Flora wird eifersüchtig; aber Cesar, der dazukommt, hält sie für unklug bei ihren Versicherungen, es sei nicht Carlos, der schon früher aus ihrem Garten sich geflüchtet habe. Dadurch klärt sich ein Theil der Zweifel für Flora auf. — Gefängniss. Glühende Schilderung der Flora, welche Carlos in der Nacht vom Garten aus in ihrem Zimmer beobachtet hat. Dieses feurige, alle Kraft der südlichen Natur und Sprache concentrirt enthaltende Gemälde wird vom Diener parodirt, der einen Wulst unter den Weiberröcken (guardainfante) in zerstückelten Assonanzen, mit lateinischen Brocken aufgestelzt, dem Gelächter preis giebt. *) Darauf tritt durch die

*) *Va pendiente de la cin —*
Tura, en cuanto la enagua
Dejó enjauladas las tri —

Thür des Commandanten die verschleierte Laura, und zu gleicher Zeit durch die Thür ihres Hauses die verschleierte Flora in das Gefängniss ein. Carlos, zwischen Beiden, wird zu Cesar abgerufen, sich mit dem Arnaldo zu versöhnen. Laura befriedigt die Flora, indem sie ihr sagt, dass sie nicht Carlos, sondern Arnaldo dort gesucht und erwartet habe. Beim Fortgehen nach der Seite des Commandanten hin sieht sie ihr Bruder Fabio, sie flüchtet durch das Gefängniss hindurch in die Zimmer der Flora und schliesst hinter sich zu. Die verschleierte Flora ist ausgeschlossen und wird von Fabio für seine Schwester gehalten. Er will sie strafen; da fasst der Diener Dinero sich ein Herz und schickt sich an sie zu vertheidigen. Alle kommen dazu, und Dinero freut sich über seine unnatürliche Herzhaftigkeit, indess Flora, die vermeinte Laura, von Arnaldo vertheidigt wird. Cesar öffnet die Thür zu seinem Zimmer, findet daselbst Laura, entschleiert die Vermummte und erkennt seine eigene Tochter. Da er sie bestrafen will, vertheidigt sie Carlos und bittet um ihre Hand. Das ist der heimliche Plan des Cesar gewesen: er willigt freudig ein, so wie Fabio seine Schwester dem Arnaldo vermählt. Carlos schliesst:

Que esta comedia, que ofrece
El autor á vuestros pies,
Hoy está mejor que estaba,
Si os ha parecido bien.

Die spanische Infantin Maria reiste am 26. December 1629 von Madrid ab, um sich in Wien mit dem Könige von Ungarn Ferdinand (nachmals Kaiser Ferdinand der dritte) zu vermählen. Durch Pest, Krieg und andere Unfälle zurückgehalten, landete sie erst den 26. Januar 1631 in Triest, und die wirkliche Vermählung geschah zu Wien den 26. Februar 1631. Bald nachdem die Nachricht von den dortigen Festlichkeiten in Spanien eingelaufen war, ist wahrscheinlich unser Lustspiel gedichtet und aufgeführt. Es fällt also in die Mitte des Jahres 1631.

Mejor está que estaba ist zuerst gedruckt 1652 in: Primera Parte de Comedias escogidas de las mejores de España, fol. 103.

Der Engländer Digby, Graf von Bristol, bearbeitete (zwischen den Jahren 1662 und 1665) unser Lustspiel für die englische Bühne unter dem Titel 'T is better than it was.*) S. zu Nr. 3. Es

---

Pas en un enjugador,
De alambre, esparto y de cin —
Tas; que como las enaguas
Al humo de las pasti —
Llas etc.

Vergl. Ántes que todo es mi dama IV, 439, 1K; III, 568, 3H.

*) S. Downes the prompter, Roscius Anglicanus 1708, p. 26.

ist auch wohl das erste, das zu Ende des 18ten Jahrhunderts in Europa allgemein bekannt wurde durch den Auszug im Théâtre Espagnol (t. I, p. 403, Paris 1770) unter dem Titel Il y a du mieux. So grobe Fehler auch in der Uebersetzung vorkommen*), so befangen der Verfasser in den damaligen Ansichten seiner Landsleute ist, so wird er doch von dem erfinderischen Geist des Calderon zuweilen fortgerissen, und wagt zu behaupten: „Ich kann nicht müde werden zu sagen, dieser Dichter ist in jeder Hinsicht das grösste Genie, das jemals gewesen ist.“ So allmächtig wirkt das wahrhaft Schöne.

Luzan, der dem Calderon auf Autorität eines Druckfehlers in diesem Lustspiel Vorwürfe macht, ist schon zurecht gewiesen von Huerta, Theatro Hespañol III,1,XV.

---

5. Bien vengas, mal, si vienes solo. (Willkommen, Unglück, wenn du allein kommst.) IV,700K; IV,309H.

Eben ist der Estilo culto abgethan, Alles ist jugendlich und frisch, allein noch fehlt die Sicherheit und Gewandtheit der höchsten Reife und Vollendung.

Akt 1. Madrid.**) Luis, Bruder der Maria, kommt gegen Morgen nach Hause, nach vergeblichem Liebeswerben um Ana, Tochter des Bernardo. Er hört Degenklirren in seinem Hause. Juan, am Gitter, begünstigter Liebhaber der Maria, ersticht daselbst seinen Nebenbuhler Fadrique, und entflieht. Luis erfährt den Namen des Juan durch dessen Bedienten Espinel, den Gracioso. — Ana's Zimmer. Maria, ihre Freundin, besucht sie und giebt ihr aus Furcht vor ihrem Bruder die Liebesbriefe und das Portrait des Juan. Sie geht fort. Ana, fein, klug, gefühlvoll und adelig, ist die Zierde des weiblichen Geschlechts und herrlich individualisirt. Juan flüchtet sich nach dem Morde zum Bernardo, dem Freunde seines Vaters, der ihn in sein Haus nimmt und ihm Schutz verspricht. Ana besieht mit ihrer Zofe Ines das Portrait des Juan, das ihr Maria aufzuheben gab. Dabei überrascht sie ihr begünstigter Liebhaber Diego, liest ein an Maria gerichtetes Sonett und sieht das Portrait. Herrliche Scene der Eifersucht des Diego und der Liebe und Ehre der Ana. Sie entdeckt das Geheimniss der Freundin nicht, sehr unähnlich den

*) Man vergleiche p. 418 des Französischen mit dem spanischen Original S.427, 1K; 228,1H.

**) Es wird der Hof und la calle mayor erwähnt.

Weibern in Calderon's andern Dramen. Diego entfernt sich halb befriedigt mit Portrait und Briefen.

Akt 2. Versöhnung zwischen Ana und Diego, an Feinheit und Glut der Liebe noch die vorige Scene überbietend. — Juan bittet Ana um den Hausschlüssel, weil er seine Dame besuchen will, er nennt aber Maria nicht. — Maria besucht Ana und klagt, dass Juan nichts von sich hören lasse. Ihr verschmähter Bruder Luis kommt zur Ana mit Liebesbewerbungen. Maria verschleiert sich. Diego folgt eifersüchtig dem Luis. Luis fordert ihn, und geht fort. Die Frauen halten den Diego ab ihm zu folgen. Ines sagt, der Vater komme. Diego will sich im Zimmer des Juan verbergen. Auch das will Ana nicht. Voll Eifersucht dringt Diego *) in das Zimmer, wo er den Juan findet.

Akt 3. Juan hat sich das Gesicht verschleiert. Mit gezogenen Degen stehen sie einander gegenüber in Gegenwart der Ana und der verhüllten Maria. Juan erklärt dem Diego seine Lage und dass er den Fadrique im Duell getödtet. Dieser Fadrique ist ein Vetter des Diego. Doch dieser, zufrieden mit der Enttäuschung, spart die Blutrache für ein anderes Mal auf, und geht ernst von dannen, zum Kummer der Ana. Maria, in unklugor weiblicher Eifersucht, das Gegenbild der Ana, entschleiert sich und macht dem Juan, und nachher der Ana, die sie im Verdacht des Einverständnisses hat, Vorwürfe. — Haus des Luis. Luis bittet die Schwester, die Ana noch in der Nacht zu besuchen, damit er sie abholen kann. Sie geht scheinbar ungern, und freut sich den Juan zu sehen. Dieser indess sucht sie in ihrem Hause auf, wo Espinel Wache hält und thut, als wenn er eine geladene Muskete hätte, womit er Alle, die mit dem Degen so tapfer sind, zurückschreckt. Diego tritt, während Juan am Gitter mit der Zofe der Maria spricht, vor dem Hause des Luis auf, um mit diesem den vorher durch die Weiber verhinderten Zweikampf abzumachen. Er weicht vor Espinel's Drohen mit der Muskete. Luis, der seine Schwester zur Ana gebracht hat, wagt gleichfalls vor der Muskete nicht sein eigenes Haus zu betreten, und kehrt um. Juan will den Espinel wegen dieser Niederträchtigkeit fortjagen. Diese Furcht vor dem Feuergewehr bei den unerschrockensten Männern ist charakteristisch.

Zimmer der Ana, Nacht. Maria bei ihr. Diego kommt dazu; Liebesstreit Beider: Ana rechtfertigt sich, dass sie das Geheimniss ihrer Freundin nicht verrathen habe. Ines meldet die Ankunft des Juan; nach ihm sei statt Espinel's ein Mann (Luis) eingetreten; sie habe vor Schreck geschrieen. Der Vater sei erwacht und folge mit blossem Degen. Diego flüchtet in das Zimmer des Juan; dieser ver-

*) Er nennt sich einen Tantalus des Giftes (Tántalo de veneno).

spricht ihm Schutz und verbirgt ihn. Bernardo folgt, wundert sich, dass Juan angekleidet ist, und sucht nach dem Verborgenen. Juan ist in Zweifel, ob er seinem Wirth oder seinem Wort treu sein soll; da löst Ana die Verlegenheit, indem sie erklärt, Juan sei bei ihr gewesen, um die Maria, welche er liebe, zu sprechen. Da tritt Luis auf und will die Ehre seiner Schwester rächen. Bernardo schlägt Heirath als Versöhnungsmittel vor, welches Maria und Juan sogleich annehmen. Luis hält um Ana an; da Bernardo zusagen will, tritt Diego vor und nach ihm Espinel, der vorschlägt, Ana habe zu wählen. Sie wählt den Diego, welcher dem Juan den Mord des Fadrique vergiebt. Espinel schliesst mit den Worten:

Ahora entro yo con Ines,
Porque vean desta suerte,
Que no viene solo un mal,
Pues tantos juntos nos vienen
El dia que nos casamos.
Perdonen vuesas mercedes.

Der Titel des Schauspiels ist ein altes spanisches Sprüchwort, das auch schon im Don Quixote Th. II, Kap. 55 zu lesen ist. Da sagt der an Sprüchwörtern reiche Sancho Pansa, als er unglücklicher Weise in die Grube gefallen ist: „Á cada paso pienso que debajo de los pies de improviso se ha de abrir otra sima mas profunda que la otra, que acabe de tragarme. Bien vengas, mal, si vienes solo. Desta manera y con estos pensamientos le pareció que habria caminado poco mas de media legua."

S.704,2K;312,2H: *Ana: No estoy en mí; ten cuidado.*
Ines: Entre bobos anda el juego.

Dies Sprüchwort hat den Titel und die Bezeichnung der Wendepunkte hergegeben zu dem nicht unberühmten Lustspiel des Don Francisco de Rojas*) Entre bobos anda el juego, Don Lucas del Cigarral.

S.709.2K;317,1H: *¡Si ese decoro tuviera*
Gonzalo Bustos de Lara
En su prision, cuánto errara!
Pues Arlaja no le oyera etc.

---

*) Von den Lustspielen des Rojas ist wohl jenseits der Pyrenäen am meisten bekannt Donde hay agravios, no hay celos, y amo criado (abgedruckt in Huerta's Theatro Hespañol II, 1), woraus Scarron sein Lustspiel Jodelet ou le Maître-Valet entnommen. S. auch Nr. 86 des Anhangs zu Cada cual lo que le toca.

Anspielung auf die Geschichte des Lara, des Velasquez und des Mudarra. S. Depping, spanische Romanzen S. 56 *).

S.713, 1K; 319, 3H: *Pero allá,*
Dijo Agrâges, lo veredes.

Dasselbe Sprüchwort kehrt wieder in El jardin de Falerina III, 87, 2K; II, 301, 1H: *Salv. Allá lo vereis. Jaq. Agrâges, No digas mas.*

S.717, 2K; 323, 1H: *Aquí fué Troya.*

Aus Virgil's (Aen. II, 325) *Fuimus Troes, fuit Ilium* zum spanischen Sprüchwort geworden. So Hombre pobre todo es trazas I, 454, 1K; I, 504, 3H: *Aquí, señores, fué Troya.*

---

6. El astrólogo fingido. (Der erdichtete Sterndeuter.) I, 495K; I, 573H.

Eine Posse ohne Duelle, Verschleierung und dergleichen Lebensgefahren.

Akt 1. Madrid. Juan nimmt Abschied von Maria. Er will nach Flandern in den Krieg: seine Liebe zu ihr und ihre Kälte treiben ihn fort, in der Entfernung Ruhe zu suchen. Da bricht das Geheimniss aus ihrem Herzen hervor, dass sie ihn anbetet trotz seiner Armuth. Der Glückliche bleibt nun. Um aber keinen Verdacht zu erregen, will er sich heimlich bei seinem Freunde Carlos aufhalten und nur in der Nacht im Garten durch ein Gitter mit der Geliebten reden. Er geht. Diego wirbt um Maria. Sie weist ihn mit harten Worten zurück. — Morgendämmerung. Die Zofe lässt den Juan hinaus, und schwatzt dann dem Diener Diego's Moron das ganze Geheimniss aus. **) Dieser theilt es sogleich seinem Herrn mit, versichert aber, die Nachtbesuche dauerten schon über ein Jahr. Diego erzählt das Geheimniss, wie die Vorigen unter dem Siegel der Verschwiegenheit, einem Freunde: bei ihm sind es schon zwei Jahre. Der Freund fragt eilig den Carlos, ob Juan bei ihm wohne, der nicht leugnet was jener schon weiss, aber dafür erfährt, dass sein Freund schon drei und ein halbes Jahr von Maria begünstigt werde.

Akt 2. Nach mehreren Wochen. Strasse vor Maria's Hause. Sie will in die Messe gehen. Diego naht sich ihr höflich und dreist. Sie weist ihn stolz ab. Da hält er ihr ihr Liebesverständniss mit

*) 'S. Th. I, S. 108 der neueren Ausgabe, Leipzig 1844.'

**) Diese Zofe Beatriz ist in ihrer Redseligkeit und Gemeinheit ein treffliches Gegenstück zu dem Diener Fabio im lauten Geheimniss.

Juan vor. Sie vermuthet, die Zofe habe geplaudert, und will sie aus dem Dienst jagen. Das arme Mädchen jammert den Diego. Er befiehlt dem Diener, augenblicklich eine Lüge zu ersinnen um jene zu entschuldigen. Dieser sagt in der Eil der Maria, sein Herr sei ein Sterndeuter, dem nichts in der Welt verborgen bleibe. Diego bestätigt durch eine lange gelehrte Entwickelung die Sache, so dass das arme leichtgläubige Fräulein den furchtbaren Ritter um Gnade und Verschwiegenheit bittet. Ihr Vater kommt dazu. Maria stellt den Diego als Sterndeuter vor, und der Alte, erfreut eine so gelehrte Bekanntschaft zu machen, ladet ihn auf öftere Besuche zu sich ein. — Diego allein. Zu ihm jener geschäftige Freund, der es übernimmt, die Nachricht seiner geheimen Weisheit durch alle Stadtviertel Madrids zu verbreiten. Der erfindungsreiche Diener steht ihm getreulich bei. Zuerst erfährt Carlos die Neuigkeit, und überbringt sie der Violante. Dies Mädchen liebt den Juan zärtlich, er aber hat sie, seit er der Maria dient, vernachlässigt. Sie glaubt jetzt nach Carlos Erzählung, der ersehnte Geliebte sei in Saragossa.

Diego's Zimmer. Violante sucht ihn auf und bittet ihn, durch seine Kunst ihr ihren geliebten Juan aus Saragossa in der Nacht herbeizuschaffen. Alle Weigerungen des armen Sterndeuters sind vergeblich: er soll und muss ihn schaffen, da sie überzeugt ist, dass er es kann. Zum Glück hört er den Namen des Gesuchten, und weiss nun, dass Juan in Madrid ist und der Maria heimlich dient. Violante muss einen Brief an ihn schreiben, worin sie auf diese Nacht seinen „phantastischen" Leib in ihr Zimmer citirt. Juan findet den Brief zu Hause. — Nacht. Violante's Gemach. Die Zofe erwartet angstvoll den gespenstigen Besuch. Als aber Juan selbst erscheint, entsinkt auch dem Fräulein der letzte Funken des Muthes; sie glaubt einen grauenhaften Schatten des Mannes zu sehen, dessen Körper in Saragossa ist. Schreiend verriegelt sie sich in ein Kabinet.

Akt 3. Mehrere Monate sind verflossen. Juan kehrt vor den Augen seiner Bekannten nach Madrid zurück. Er besucht Maria öffentlich. Sie schenkt ihm einen kostbaren Schmuck, einen Cupido von Diamanten, dann meldet er sich bei ihrem Vater, mit Briefen aus Saragossa, die er an ihn von seinem Bruder abzugeben hätte, die aber unter Weges verloren sind. — Nachher erzählt Maria dem Vater, welcher sie um die Ursache ihrer Schwermuth fragt, sie habe ihren Schmuck verloren. Der Sterndeuter wird ihn schon schaffen, meint der Alte. Die Zofe benachrichtigt insgeheim ihren Liebhaber, den Diener Diego's, wer den diamantenen Cupido hat.

Diego's Zimmer. Der arme Astrolog ist seiner Kunst und seines Ruhmes herzlich müde. Jedermann plagt ihn mit Fragen und Aufträgen. Eben als er sich beklagt, erscheinen nach und nach:

1) Violante. Sie will, er soll den Juan zwingen sie zu lieben. 2) Carlos, der verlangt, er solle die Violante zwingen ihn zu lieben. Beide tröstet Diego durch das Versprechen der Gegenliebe. 3) Der Alte will wissen, wer den Schmuck hat. Diego betheuert umsonst, er sei ganz und gar kein Sternkundiger. Der Alte lässt sich nichts einreden. Durch den Bedienten hört der Wahrsager wider Willen, dass Juan den Schmuck besitzt. Mit dieser Antwort zufrieden entfernt sich der Alte. 4) Der Stallmeister aus Maria's Hause wünscht in Einer Nacht von Madrid aus durch die Lüfte in seine Heimath in die Pyrenäen (sierras de Aspa) getragen zu werden. Dieses Geschäft übernimmt Diego's Bedienter. Alle glauben den Aussprüchen und jagen ihren Zwecken nach.

Garten der Maria. Abend. Der Stallmeister erwartet einen Teufel, der ihn tragen soll. Sein Freund, der Bediente, verbindet ihm die Augen, lässt ihn auf einer Bank reiten und knebelt ihn dort fest an, damit er nicht aus der Höhe herabstürzen kann.*) — Juan mit Maria, zu ihnen der Vater mit Diego, welchen er eingeladen hat. Juan versteckt sich. Gleich darauf stürzt Violante voll wüthender Eifersucht gegen Maria herein. Sie entdeckt dem Vater, seine Tochter habe einen Mann bei sich verborgen. Der Garten wird durchsucht, erst der arme Stallmeister gefunden, dann Juan. Dieser erklärt, der Schmuck sei ein Geschenk der Liebe der Maria, und bittet um ihre Hand. Der Alte muss den armen aber unbescholtenen Edelmann als Eidam annehmen, die Ehre seines Hauses zu retten. Alle Andern verwünschen die falschen Sterndeutungen des Diego. Er aber ist froh, seinen Ruf als Gelehrter, welcher ihm so viele Unannehmlichkeiten verursacht hat, los zu sein.

In gewisser Beziehung kann man dieses Lustspiel mit der Dame Kobold zusammenstellen: Angela dort ist so wenig ein Gespenst ohne Fleisch und Blut, als Diego hier ein Mann, der den Zusammenhang des Sternenlaufs mit dem Gange der menschlichen Ereignisse kennt. Seiner Anlage nach scheint es zu den flüchtigsten zu gehören, aber die Aufmerksamkeit bleibt jeden Augenblick gespannt, und der herrliche Spass erhält durch den Geist der Wahrheit in dem Gedichte Bedeutung. Wenn Maria und Juan für sonst unaussprechliche Gefühle Ausdrücke, Bilder und Gleichnisse finden, so lassen die andern Personen dagegen fast nur ein leeres Schellengeläute ertönen und liefern eine treue Kopie des gemeinen Treibens vieler Grossstädter. So ist auch der häufige Spott über das Fräulein von Ehre (honrada) zu

*) Dies erinnert an den berühmten Ritt des Don Quixote und Sancho Pansa auf den Zapfenhölzern. Th. Corneille hat die Scene der Erfindung des Cervantes noch näher gebracht, dadurch dass der Bediente dem Stallmeister mit einem Blasebalge Luft zuweht.

nehmen (S. 499, 2K; 577, 1H. 500, 2K; 577, 3H. 502, 1K; 579, 1H). Moron hat Recht, wenn er die Prüderie der vornehmen Damen widerwärtiger und schlechter findet als ungenirte Gemeinheit, aber Unrecht darin, dass er wahre Ehrbarkeit und Prüderie nicht unterscheiden kann und will. Maria zieht sich dies indess selbst zu, denn sie trotzt bei dem Bewusstsein ihres Werths. Darum wird sie gedemüthigt.

Der Stoff und die Entwickelung des Stückes hat innere Aehnlichkeit mit dem, was die französischen Lustspieldichter zu bearbeiten lieben. Und so brachte denn auch Thomas Corneille eine freie Bearbeitung desselben im Jahr 1651 auf die Pariser Bühne, unter dem Titel Le feint Astrologue.*) Es ward mit grossem Beifall aufgenommen. Leichtigkeit und Glätte des Versmaasses so wie rascher Gang der Fabel ist dem französischen Drama nicht abzusprechen, aber die Fehler in der Anlage werden bei dem Franzosen nicht ersetzt durch jenen unergründlichen Duft und Glanz wahrer Poesie, welcher jedes Werk des Calderon durchzieht.

Oft verweist Calderon in seinen Schauspielen auf das Schauspiel überhaupt. So hier S. 496, 1K; 573, 3H:

¡Querer al de ménos fama,
Hacienda y nobleza! Dama
De comedias me pareces;
Que toda mi vida vi
En ellas aborrecido
Al rico, y favorecido
Al pobre, donde advertí
Su notable impropiedad;
Pues si las comedias son
Una viva imitacion etc.

„Du scheinst ein Komödien-Fräulein, indem du den liebst, der am wenigsten Ruhm, Geld und Adel besitzt. Immer sehe ich darin den Reichen verschmäht und den Armen begünstigt. Das scheint mir besonders ungehörig. Denn ist das Schauspiel eine lebendige Nachahmung, die das, was geschieht, wahrhaftig nachbildet, wie ist es möglich nachzuahmen, dass man einen Armen vorzieht, da es doch gar nicht möglich ist, dass es wirklich vorkommt?“ Dies ist mehr satirischer Blick auf das Verderben in der grossen Welt als tief durchdachte Theorie und Censur dramatischer Dichter, etwas, was man im Munde der Zofe auch nur bei einem mittelmässigen Schriftsteller erwarten dürfte. Aehnliche arglose Hinweisungen auf die in den Schauspielen gebräuchlichen Dinge, welche ja einem dramatischen Dichter, der es von ganzer Seele ist, so nahe liegen mussten, finden sich noch unter andern an folgenden Stellen. El astrólogo fingido S. 509, 1K; 585, 1H. Hombre pobre todo es trazas

*) Poëmes dramatiques de Th. Corneille, Paris 1738, t. I.

I, 452, 1K; I, 503, 1H. El galan fantasma I, 308, 2K; I, 292, 1H. El médico de su honra I, 371, 2K; I, 362, 1H.*) A secreto agravio secreta venganza I, 480, 2K; I, 600, 1H. Daselbst I, 493, 2K; I, 610, 1H. Mañanas de abril y mayo I, 634, 2K; II, 280, 1H. No hay burlas con el amor III, 107, 2K; II, 317, 3H. Daselbst III, 110, 2K; II, 320, 2H. El escondido y la tapada IV, 111, 1K; I, 459, 2H. Daselbst IV, 120, 1K; I, 466, 1H. Con quien vengo, vengo IV, 325, 1K; II, 240, 2H. Los empeños de un acaso III, 290, 1K; II, 209, 1H. Guárdate de la agua mansa IV, 350, 1K; II, 383, 2H. Cada uno para sí IV, 730, 2K; III, 450, 2H. Daselbst IV, 731, 2K; III, 451, 1H. Daselbst IV, 741, 1K; III, 459, 3H. Ántes que todo es mi dama. IV, 422, 2K; III, 554, 3H. Daselbst IV, 438, 1K; III, 568, 1H.

S.496, 2K; 574, 2H: *Mañana á Flándes me parto*
Á servir al gran Felipe.

Der Krieg in Flandern unter Philipp dem vierten dient häufig als nebelhafter Horizont bei den heiteren Lustspielen Madrids.

S.497, 2K; 575, 1H: *..Si mi dicha puede hacer,*
Que hoy se acuerden en Madrid
De quien se ha partido ayer.

Dazu:

S.506, 1K; 582, 3H: *¡Qué cosas Madrid encierra!*

Ueber das Getreibe in Madrid vergl. Hombre pobre todo es trazas I, 453, 1K; I, 503, 2H: *La gran villa de Madrid, Esta nueva Babilonia etc.* No hay cosa como callar III, 659, 1K; I, 550, 2H: *En Madrid Partos y Medos Viven una casa mesma, Sin saber unos de otros.* Besonders auch der Anfang von Moreto's De fuera vendrá.

S.497, 2K; 575, 1H: *Seré*
El ave, que rompe el viento.

Vergl. zu El médico de sa honra (Nr. 51) I, 370, 1K; I, 360, 3H.

S.498, 1K; 575, 3H: *Una república habia,*
Que al médico no pagàba etc.

In einem Staate erhalten die Aerzte nichts bezahlt, wenn ihnen die Patienten sterben. Ist das Scherz oder Ernst?

S.503, 1K; 580, 1H: *Porta, de quien la fama*
Me dijo alabanzas mil.

Die Magia naturalis des berühmten Neapolitaners Johannes Baptista Porta erschien Lion 1569. Vielleicht nicht sowohl diese,

*) *.. ó porque entiendo,*
Que no son justas leyes,
Que hombres de burlas hablen de los Reyes.

Die Hombres de burlas sind die Graciosos in den heroischen Schauspielen, welche in einer abgesonderten Sphäre nach der Observanz sich bewegen müssen.

als vielmehr die Stiftung der Accademia de' Segreti zog ihm den Ruf eines Schwarzkünstlers zu, gegen welchen ihn Naudé in seiner Apologie pour les grands hommes soupçonnés de Magie zu vertheidigen suchte.

S.504,2K;581,2H: *Don Gines de Rocamora*
Me enseñó en tiempos atras.

Das ist der Verfasser der Esfera del Universo, welcher als Astrolog hieher gehört. S. über ihn Nic. Antonii Bibl. Hisp. n. I,536.

S.505,1K;582,1H: *¿Pues qué astrólogo acertó*
En cosa alguna?

Aus diesen Worten im Zusammenhange mit vielen andern Andeutungen geht hervor, dass Calderon hier seine eigene Meinung aussprechen lässt und so wenig wie Dante an die Wirklichkeit einer Astrologie glaubt.

S.507,2K;584,1H. Die lange Rede der Violante ist in dreifüssigen Jamben, einer Versart, die Calderon sonst selten gebraucht, und desto mehr die Verfasser der ihm untergeschobenen Stücke.

S.514,1K;590,1H: *Don Diego, por quien se dijo*
Lo de: ¡O qué lindo Don Diego!

bezieht sich auf den damals sehr berühmten Tölpel, welchen Agustin Moreto in einem sehr guten Lustspiel, El lindo Don Diego, auf die Bühne gebracht hat.

---

7. Mañanas de abril y mayo. (April- und Mai-Morgen.) I,631K;II,277H.

Akt 1. Madrid. Nacht. Zimmer des Pedro. Ein verhüllter Ritter, Juan, erwartet hier die Rückkunft des Hausherrn, und lässt sich durch die furchtsamen Drohungen des Dieners nicht zurückschrecken. Endlich kommt Pedro, und Juan enthüllt sein Gesicht. Liebe zu Donna Ana, deren Bräutigam er heimlich gewesen, treibt ihn nach Madrid zurück, wo er unlängst einen Nebenbuhler im Zweikampf erschlagen hat und die Blutrache eines Verwandten fürchten muss. Pedro bietet ihm Zuflucht in seinem Hause und ritterliche Unterstützung jeder Art.

Clara's Zimmer. Morgens früh. Das Fräulein ist im Begriff mit ihrer Zofe in den Park zu gehen, nicht sowohl um den frischen Maimorgen zu geniessen, als um ihren flatterhaften Anbeter, den Hipolito, zu ärgern. Dieser hat sie gebeten nicht auszugehen, sie hat versprochen es nicht zu thun, und eben desshalb fühlt sie unbezwingliche Neigung dazu. — Park. Morgen. Hipolito lässt seiner bösen Zunge freien Lauf, indem er die Spaziergänger mustert; gelegentlich macht er sich auch über seine angebetete Clara lustig. Sein Begleiter ist Luis, der Feind des Juan. Da geht Clara mit ihrer

Zofe an ihnen vorüber. Hipolito erkennt sie in ihrem dichten Schleier nicht. Schweigend hört sie seine Zärtlichkeiten mit an, um nicht durch die Sprache sich zu verrathen. Dies reizt den Herrn nur noch mehr. Er folgt ihr, als sie sich entfernt. — Ana's Zimmer. Die verlassene Braut trägt einsam ihren Kummer. Ungläubig hört sie durch Plaudern eines Bedienten und ihrer Dueña die Rückkunft Juan's nach Madrid. Denn das Unglück macht misstrauisch. Plötzlich stürzt Clara verschleiert herein, legt ihren weissen Federhut ab, und bittet die Ana, sie vor der Wuth des verfolgenden Gemahls zu schützen. Die ehrliche Ana glaubt der Lüge und bringt die Fremde in ein Seitenkabinet. Jetzt tritt Hipolito auf und bestürmt Ana mit Liebesbewerbungen, indem er die Verschleierte zu sehen wähnt. Jene aber weist ihn zur Thür hinaus, und Clara empfindet zum ersten Male Eifersucht, sie, die wahre Liebe nie empfunden.

Pedro's Zimmer. Hipolito beschwört den Pedro, ihm den Namen seiner reizenden Nachbarin, die er am Morgen im Park gefunden, zu nennen. Der eingebildete Mensch zweifelt gar nicht, dass er auch bei ihr, wie bei den gewöhnlichen Weibern, sein Glück macht. Juan, versteckt, hört mit ungeheurem Schmerz, dass Ana Gelegenheit zu diesen ausschweifenden Hoffnungen gegeben habe.

Akt 2. Clara's Zimmer. Das freie Mädchen ist seltsam geängstigt im ungewohnten Gefühl. Pläne gehen durch ihren Kopf. Sie will durch einen Brief im Namen der stummen Verschleierten des Parks den leichtsinnigen Anbeter zu einem Stelldichein einladen. Da kommt er selbst und verbirgt schlecht seine Kälte, wie sie ihren Zorn, hinter Redensarten. — Strasse. Hipolito empfängt mit Entzücken den geheimnissvollen Brief. — Bei Pedro. Juan im Kabinet versteckt. Hipolito bittet um das Zimmer des Pedro zur Zusammenkunft mit der lieben Ana. Als jener fort ist, will auch Juan für immer Madrid verlassen — da tritt plötzlich Ana selbst ein. Sie sucht und findet den Geliebten. Er aber wähnt, der Besuch gelte dem Hipolito, und die Töne der Liebe und Treue rauschen an seinen verschlossenen Ohren vergeblich vorüber. Mit Mühe bewegt sie ihn, noch einmal zu lauschen, als Hipolito eintritt. Allein dieser ist so sicher, dringend und zärtlich, Clara noch immer fern und deren Lügen so verwirrend, dass Juan es länger nicht aushalten kann. Er springt zum Fenster hinaus in den Hof und sucht einen Ausgang. Endlich erscheint Clara aus der Sänfte im Zimmer, in dem Anzug des Morgens, entschleiert sich, und löst in einer trefflichen Rede an den eingebildeten Herrn das verschlungene Räthsel. Dann eilt sie weg. Alle sind jetzt enttäuscht, nur der nicht, für den es vorzüglich wichtig ist, nur nicht Don Juan.

Akt 3. Ana's Haus. Nacht. Juan ist bei seiner finstern Wan-

derschaft durch Höfe und über Dächer, ohne zu wissen wie, hier angelangt. Er verbirgt sich. Vorn im Zimmer zeigt sich Ana mit Licht, und bald darauf Pedro mit der Nachricht, Juan sei nirgends zu finden. Diesem aber wird durch den günstigen Zufall endlich das zu Theil, wobei alle Berechnungen und Bemühungen vergeblich gewesen, die Ueberzeugung von Ana's Unschuld. Nur Eins quält ihn noch. Sie will den nächsten Morgen in den Park gehen, das hört er. Was kann sie da wollen? Indess hat die Dueña einen Bedienten, ihren Liebhaber, zur Nachtgesellschaft versteckt; der empfindet vor dem schwarzen Mann im Finstern gewaltige Furcht. Die Dueña lässt den Juan hinaus, in der Meinung ihren Liebhaber zu entlassen. Dieser tobt dagegen im Finstern hinaus, so dass Ana aufsteht; der Bediente, verhüllt, entschuldigt sich in aufgestelzten Redensarten, und geht ab.

Park. Früh Morgens. Clara mit der Zofe, beide gekleidet wie am vorigen Tage. Sie sucht die verlorene Ruhe. Ab. — Hipolito und Luis; zu ihnen Ana, gekleidet und verschleiert wie Clara. Erst glaubt Hipolito, Clara zu sehen; Ana entschleiert sich und winkt, ihr zu folgen. Sie geht voran. Plötzlich tritt Clara auf, und Hipolito überhäuft sie mit Schmeicheleien, welche der Ana bestimmt sind. Das arme Fräulein kann kaum seinen Schmerz verbergen. Alle ab. — Juan, zufällig neben ihm Luis. Der Zweikampf der Blutrache beginnt. Luis verliert den Degen, und der Feind erlaubt ihm einen andern Degen vom Hause zu holen. — Anderer Theil des Parks.*) Clara entschleiert sich dem Hipolito. Auch jetzt verlässt ihn die Gewandtheit im Lügen nicht; doch zieht er sich zurück und macht dem Juan Platz. Dieser hält gleichfalls Clara für Ana, bis jene sich entschleiert und diese eintritt. Noch immer bleibt er ungläubig; erst als Clara wieder sich zeigt, wird er durch deren Erzählung überzeugt. Allmählich kommen auch die Andern, wobei Hipolito sich noch einmal jämmerlich vergreift. Luis überreicht versöhnt und höflich dem Juan seinen Degen. Alle verbinden sich in Freundschaft, und Ana reicht ihre Hand zur Ehe dem glücklichen Bräutigam, während Clara und Hipolito nichts von einander wissen wollen.

Mañanas de abril y mayo führt uns in das Stadtleben der höheren Stände zu Madrid ein. Ein eingebildeter boshafter Stutzer wie Hipolito, ein grillenhaftes, eitles, liebloses Fräulein wie Clara, ein nichtiger und müssiger Bewunderer, wie Luis, das sind Charaktere, welche bei Moreto, Tirso und Solis häufiger auftreten. Allein Calderon behandelt sie nicht als Mittelpunkt, wie jene Dichter: bei ihm dienen sie nur zur Unterlage der edelsten spanischen Charaktere, der Ana und des Juan. So ist auch die Herrschaft des über uns

*) Die Florida.

Waltenden vor allen Combinationen der Klugheit in der Verwickelung und Entwickelung deutlich genug aufgestellt und giebt dem Drama einen höheren Werth.

Der Triumph des Ganzen ist die Rede der Clara S.645,1K;288,2H:

Yo soy, el mi caballero,
Ya que descubierta os hablo,
Aquella habladora muda,
Por las lecciones de un manto;
Que viendo que era muy poca
Victoria, muy poco aplauso
De toda aquesta muger
Un hombre no mas, buscando
Ocasion de que alcanzara
Sola una parte del lauro,
Le quise dar de ventaja
La discrecion á mi garbo.
Bien pensó vuesa merced,
Muy necio y muy confiado,
Que tenia muerta al vuelo
La hermosura de los campos;
*Pues no, señor Para-todas**) *etc.*

In Darstellungen der Art, wo grosse Besonnenheit mit heftiger Leidenschaft sich paart, zeigt Calderon den ganzen Reichthum der spanischen Sprache und seine Fähigkeit sie zu behandeln. Aehnliches und wohl noch grösser in El postrer duelo de España, Akt 2 Ende, und Amigo, amante y leal in der Rede der Estela, Akt 3.

S.631,1K;277,1H: *..teneis mil respetos*
Del Convidado de Piedra.

Der berühmte steinerne Gast des Tirso de Molina, durch Moliere und Mozart verewigt.

S.631,2K;277,2H:.. *Ya que no Sietedurmiente...*

Die weit verbreitete Legende von den Siebenschläfern ist in Spanien besonders populär geworden durch Moreto's Schauspiel Los siete durmientes.

S.634,2K;279,3H: *Si el coche tuviera,*
Sin casa vivir podia.

So heissen Kutsche und Wagen-Remise das erfreulichste Besitzthum der lebenslustigen Madrider Damen für Winter und Sommer Guárdate de la agua mansa IV,348,1K;II,381,3H.

S.637,2K;282,2H: *..Á ese parque, rica alfombra*
Del mas supremo edificio,
Dosel del cuarto planeta,

---

*) „Aller Welts-Herr!" Wie ähnlich ist doch die Sprache der Leidenschaft bei allen Völkern.

Con privilegios de quinto,
Esfera en fin de los rayos
De Isabel y de Filipo.

Dies rückt das Schauspiel zurück bis vor den 6ten Oktober 1644, wo Isabel starb. Philipp der vierte wird häufig von Calderon*) und seinen Zeitgenossen dem vierten Planeten, der Sonne, verglichen. Aber die „Vorrechte des fünften" sollen die Siege sein, welche dem Mars zustehen.

S.638, 1K; 282, 3H: *¡O qué cansados estilos!*
Eine merkwürdige Verachtung des schwülstigen Modestils, in welchem Calderon den Hipolito sprechen lässt.

S.647, 1K; 290, 1H: *Dueña! .... Mal poeta!*
Schon glaubte man, es gebe kein grösseres Schimpf- und Unglückswort als Dueña, aber es wird jetzt noch überboten durch: Schlechter Dichter!

S.647, 2K; 290, 3H: *.. Cosas de la Dama Duende.*
Abermals Anspielung auf die Dame Kobold.

---

8. Tambien hay duelo en las damas. (Auch die Frauen haben ihre Ehrensachen.) II, 212K; II, 123H.

Akt 1. Madrid. Violante liest entzückt einen Brief ihres geliebten Felix, worin er ihr seinen Besuch für diesen Abend verspricht. Plötzlich bringt ihr Vetter Juan ein ohnmächtiges Fräulein, Leonor, die Schwester des Felix, hereingetragen, übergiebt sie ihrem Schutz und entfernt sich. Leonor erwacht und erzählt ihrer Freundin, wie Pedro, der Freund ihres Bruders, sie mit seinen Anträgen peinigt, während sie den Juan innig liebt und begünstigt. An diesem Abend hat der eifersüchtige Pedro Beide im Gespräch überrascht; bei dem Degengeklirr der Nebenbuhler ist Leonor's Vater erwacht, und Juan hat sie der Rache des Beleidigten durch die Flucht entzogen. Das Zeichen des Felix am Gitter stört die Unterredung der Fräulein. Violante verpfändet der Freundin ihr Wort, sie dem Bruder nicht zu verrathen. — Felix nach langer Trennung bei seiner geliebten Violante. Die Aeusserungen der zarten Liebe unterbricht der Ruf des Juan am Gitter. Er bittet sie, für sein theures Leben zu sorgen, das sie in ihrer Gewalt hat. Die Worte beziehen sich auf Leonor; Felix bezieht sie auf Violante, er hat den Juan nicht erkannt und entfernt sich in wüthender Eifersucht: denn Violante, ihrem Worte treu, will durch das Geständniss der Wahrheit nicht die Freundin preis geben.

*) Z. B. El sitio de Bredá I, 235, 1K; I, 110, 1H. Guárdate de la agua mansa IV, 353, 1K; II, 385, 3H. El golfo de las Sirenas II, 542, 2K; II, 618, 1H.

Zimmer des Pedro. Felix muss in Madrid wegen des auf ihm lastenden Bannes verborgen leben; deshalb wohnt er bei Pedro. Jetzt will er fort, um vor Violante zu fliehen. Der Vater des Felix und der Leonor tritt herein; Felix versteckt sich und lauscht, denn auch der Vater soll nicht wissen, dass der Sohn in Madrid ist. Der Alte hat in der Nacht bei dem Duell in seinem Hause den Pedro erkannt und glaubt, dieser halte seine Tochter Leonor versteckt. Verständig, väterlich und als Mann von Ehre trägt er dem Pedro seine Tochter als Gattin an. Kaum hört Felix, dass die Ehre des Hauses gefährdet ist, so tritt er hervor. Pedro ist in schrecklicher Lage. So sehr er Leonor liebt, so kann er die nicht ehelichen, die einen Andern begünstigt und jetzt in der Gewalt dieses Andern ist. Aber auch verrathen will er als ächter Edelmann ein Fräulein ihrem Vater und Bruder nicht. Schweigend zieht er, sich zu vertheidigen. Das Leben schwebt auf der Degenspitze. Da hat ein vorsichtiger Diener die Polizei benachrichtigt; die Gerichtsbeamten kommen, und die Kämpfenden entfliehen nach verschiedenen Seiten.

Akt 2. Felix, fliehend vor den Dienern der Gerechtigkeit, rettet sich in Juan's Haus. Dieser verspricht ihm seinen Beistand. Beide gehen zusammen auf die Strasse, und Felix sieht mit Entsetzen den Juan in das Haus der Violante schleichen. Jetzt glaubt er gewiss, seine Geliebte sei untreu. Nur die Dazwischenkunft des Vaters hält ihn ab, in das Haus zu folgen. — Violante's Zimmer. Juan wird von ihr aufgefordert, die Leonor zu heirathen. Es ist sein sehnlicher Wunsch, aber nicht eher darf er sich entschliessen, bis er weiss, ob Pedro mit ihrer Bewilligung in jener Nacht in ihr Zimmer getreten ist. Denn auf seiner Gemahlin darf auch nicht der Verdacht eines Fleckens ruhen. — Felix Zimmer. Die Zofe der Violante hat dem Diener des Felix einen eifersüchtigen Besuch gemacht. Bei der Ankunft des Herrn versteckt sie sich. Violante verschleiert zu Felix, sich zu rechtfertigen. Vergeblich sucht er seine Liebe und Eifersucht hinter scheinbarer Gleichgültigkeit zu verbergen. Er will sie nicht hören, er will wegreisen, und doch kann er von der Geliebten nicht lassen. Da stürmt die vermummte Zofe aus dem Kabinet über die Bühne auf die Strasse, mit hochtrabenden Verwünschungen der Untreue des Ritters. Vergeblich schwört er, von der Verschleierten nichts zu wissen. Violante, ebenso eifersüchtig als er, entfernt sich. — Violante's Zimmer. Leonor und Violante. Felix folgt der Geliebten, Leonor verbirgt sich vor dem Bruder im Kabinet. Schon bringt Liebe Felix und Violante näher — da erscheint ihr Vater: Felix will in dem Kabinet sich verstecken, Leonor hat von innen verschlossen. Der Eifersüchtige tobt an der Thür; da tritt der Alte herein. Violante, schnell gefasst, erzählt ihm, eine Verschleierte, vom Felix verfolgt,

habe sich in jenes Kabinet geflüchtet, das er zu erbrechen versuche. Leonor versteht den Wink, tritt vermummt heraus, und geht über die Bühne ab. Der Alte hält den Felix zurück. Dieser sieht, wie ungerecht seine Eifersucht gewesen ist: obwohl ungewiss über den Zusammenhang, fühlt er seine Liebe noch tiefer wurzeln, aber die Kränkung um die entlaufene Schwester darf noch kein anderes Gefühl emporkommen lassen.

Akt 3. Violante's Zimmer. Leonor ist zurückgekehrt. Der Muth der Armen ist gebrochen. Sie will in ein Kloster. Violante schwört abermals, ihre Ehre wiederherzustellen, und räth ihr einen zärtlichen Brief an Juan zu schreiben und ihn für den Abend einzuladen. Sie selbst will, da der Vater abwesend ist, zu derselben Zeit den Felix in seinem Hause aufsuchen.

Felix Zimmer. Abend. Der Bann gegen ihn ist aufgehoben. Er hat den Pedro vergeblich aufgesucht. Jetzt erhält er einen Brief von diesem, worin er ihm meldet, nicht aus Feigheit verberge er sich vor ihm, sondern weil ein Anderer, nicht er, die Ehre seiner Schwester kränke. Felix ist in tiefen Schmerz versunken. Da besucht ihn Juan und fängt an von seiner Liebe zu sprechen, ohne Leonor zu nennen. Er will dem Ruf des Briefes folgen und bittet Felix um Geleit. — Vor Violante's Haus. Juan geht hinein, Felix begleitet ihn, mit allen Qualen der Eifersucht im zerrissenen Herzen. Denn er weiss nicht, dass Violante in seinem Hause ihn erwartet. Hinter ihnen unbemerkt Pedro. Dieser, voll Edelmuth, hat seine Liebe besiegt und will auf alle Weise bereit sein, die Ehre der Leonor durch ihre Vermählung mit Juan wiederherzustellen. Violante's Vater ist unerwartet zurückgekehrt. Im Hause Degengeklirr. Der Alte hat im Finstern die Leonor für Violante gehalten und den Juan für ihren Verführer. Juan trägt die ohnmächtige Leonor hinaus und giebt sie ihrem Bruder und seinem Freunde Felix, sie nach Hause zu bringen. Felix glaubt im Finstern die Violante zu führen. Schweigend im ungeheuren Schmerz gehen Beide, Leonor in Todesangst erkannt zu werden. Juan indess schlägt sich mit dem Alten und zweien Dienern, Pedro befreit ihn aus Ritterpflicht, erst jetzt hört Juan, dass Leonor des Felix Schwester ist, und nun eilen Beide, Pedro und Juan, Jenen nach.

Felix Zimmer. Ganz dunkel. Violante, erst allein, wartet noch immer auf Felix Ankunft. Leonor, von ihm hereingebracht, schlüpft in ein wohlbekanntes Kabinet des väterlichen Hauses. Es kommt Licht, und Violante findet sich bei dem Geliebten, welcher glaubt, sie aus dem Hause des Vaters für Juan gerettet zu haben. Die Ankunft des Letzteren vermehrt die Verwirrung, denn er hält für eine List seiner Muhme, um Leonor zu retten, was Werk des Zufalls ist,

und stellt sich in Violante verliebt. Felix zieht. Das Angstgeschrei der Leonor hemmt den Streit. Sie flüchtet vor Pedro, denn der verhasste Mensch hat ihr seine Dienste angeboten und sie schützen wollen. Jetzt erklärt Violante dem Felix den Zusammenhang der Sache: sie hat bis dahin der Freundin ihr Wort gehalten, jetzt aber steht die Ehre des Bräutigams auf dem Spiel und so ihre eigene, da Leonor von ihm gefunden ist. Pedro versichert dem Juan, jenen Abend sei er zu Leonor hereingekommen, um die Ehre seines abwesenden Freundes Felix zu schützen, nicht aus Liebe zu jener. Jeder Zweifel ist gehoben. Die beiden Väter kommen dazu, ihre Töchter zu ermorden. Die Liebhaber wollen sie vertheidigen; das dürfen nur ihre Ehegatten, sagen die Väter, und freudig vermählt sich Juan mit Leonor, Felix mit Violante, zu besonderer Beruhigung der Alten, welche nunmehr die schwere Bürde los sind, geistvolle, schöne und verliebte Töchter zu bewachen.

Das Wort duelo ist schwer zu übersetzen. Es bezieht sich hier auf das Gefühl der Ehre: dies lehrt die Zusammenhaltung folgender Stellen.

S.214,2K;125,2H: *Le. Porque no sé; qué rencor,*
Qué saña en mi pecho enciende
La vanidad de mi duelo,
(Si es que hay duelo en las mugeres,
Que gustan ver los galanes
Airosos y honrados siempre).

S.215,2K;126,1H: *Vi. Que tambien tengo yo duelo.*

S.218,1K;128,2H: *Vi. ¡O mal haya quien obliga*
Que haya duelo en las mugeres,
Para que á una amiga amparen
Con lo que á un amante ofenden!

S.227,1K;135,3H: *Vi. ¿Tan poco duelo, Don Juan,*
Tengo yo, que hablara en ello?

Die wichtigste Stelle ist:

S.228,1K;136,3H: *Vi. ...cuando por mí*
En los archivos del tiempo:
Tambien hay duelo en las damas
Quede al mundo por proverbio.

Dies zeigt, dass Calderon das Sprüchwort erfunden hat. Eine Anspielung darauf ist in El encanto sin encanto II,367,1K;III, 119,1H: *Tambien hay duelo en las damas Debió decirse por esto.* Und in Duelos de amor y lealtad IV,644,1K;IV,301,1H: *¿Ahora, Toante, sabes que Tambien hay duelo en las damas? Quieres verte convencido?*

Die scheinbare Collision der Ehre und Liebe ist hier bis auf den höchsten Punkt gesteigert, aber das edle Gefühl der Frauen lässt

immer die Ehre siegen. Der Grundgedanke des Drama's sollte nach des Dichters Absicht recht klar werden durch die Menge von sich durchkreuzenden Proben, worauf die von diesen Principien beseelten Personen gesetzt werden. Doch scheint dies hier fast überreich, und deshalb unklar, weil eben hier nur Ein bestimmter Gedanke vorherrschen sollte, nicht aber wie in andern Intriguenstücken die allgemeinen Ideen gleich sehr die Oberhand haben.

S.212,2K;123,2H: *Cuando esperé yo, que había*
De haber muchísimo Fénix etc.

Calderon hält sich hier über die im Estilo culto ewig wiederkehrende Phrase vom Phönix auf, welche damals, wo diese Zeilen gedichtet wurden, gerade recht neumodisch und vornehm sein musste wie der Gegensatz zu dem veralteten Zeuge von Mari Hernandez Juan Perez lehrt. Ebenso Con quien vengo, vengo IV, 320,2K;II,237,1H: *Oct. Los años vivas del sol. Cel. Octavio, yo te agradezco Que no dijeses del Fénix, Arrendador de lo eterno.* Dennoch bediente sich auch Calderon desselben Bildes sehr häufig im Ernst, wie die Menge folgender Stellen beweist. La vida es sueño I,14,2K;I,11,1H. El Purgatorio de San Patricio I,71,1K;I,164,2H. La puente de Mantible I,122,1K; I,208,3H. Saber del mal y del bien I,143,1K;I,21,2H. El Príncipe constante I,268,2K;I,251,2H. Júdas Macabeo I, 339,2K;I,317,1H. El médico de su honra I,354,2K;I,348,2H. Argénis y Poliarco I,377,1K;I,437,1H. La Vírgen del Sagrario I,413,1K;I,336,1H. El mayor monstruo los celos I, 444,2K;I,496,2H. Á secreto agravio secreta venganza I, 481,1K;I,600,2H. Daselbst I,488,2K;I,606,1H. Los tres mayores prodigios I,574,2K;I,290,2H. Vergl. zu La vida es sueño (Nr. 92). Umschrieben Saber del mal y del bien I,148,2K; I,25,2H: *El cielo, señor, os guarde Los siglos que el mundo cuenta De aquel prodigio, que sabe Su sepulcro y cuna, siendo Gusano, ceniza y ave.* Ebenso Lances de amor y fortuna I,168,1K;I,39,3H: .. *Sino aquel pájaro, aquel Prodigio, que nace y muere, Hijo y padre de su ser.* El sitio de Bredá I,247,1K; I,119,1H: *Aquí su fama vivirá segura Las edades del pájaro fenicio, Que en llamas de su amor, en lumbre pura, Á su misma deidad es sacrificio, De aquel que se labró la sepultura, Y cuna se labró, dándose indicio De inmortal, viendo que es prodigio humano, Ascua y ceniza, pájaro y gusano.* El mayor monstruo los celos I,446,1K;I,497,2H: .. *Cuya vida el ave sea, Que en sagrado mauseolo Nace, vive, dura y muere, Hijo y padre de sí propio.* La cisma de Inglaterra IV,140,1K;II,217,3H: .. *Al ve, que en blanda hoguera La sucesion eterniza, Porque en,*

caliente ceniza Siempre viva y nunca muera. Daselbst IV, 145, 2K; II, 222, 2H: .. *Á aquel pájaro de Arabia, Que el fuego, en que nace y muere, Sopla él mismo con sus alas.*

S.213, 1K; 123, 3H: *Hizo en mí verdad aquella*
Cancion, que repetir suelen:
Junto á mi casa vivia,
Porque mas cerca muriese.

Vergl. zu El Príncipe constante (Nr. 98) I, 265, 2K; I, 249, 2H.

S.213, 2K; 124, 1H: *Ni anda, ni come, ni bebe,*
Como el caballo de Bamba.

Die Zeit des Gothenkönigs Bamba, um das Jahr 680 (s. D. Quixote I, Kap. 27 und II, Kap. 33), gilt im siebenzehnten Jahrhundert für eine längst verschollene und aus der Mode gekommene. So staffirt die Schenkwirthin den Pfarrer mit Kleidern aus, die von der Zeit des Bamba herzurühren scheinen. Vergl. auch Moreto El parecido en la corte p. 28, b: *Es para galanes De la era del Rey Bamba.*

S.220, 1K; 129, 3H: .. *Que quien va á decir muger,*
Empieza á decir mudanza.

Dies Spiel, als Witz grimmiger Verzweiflung des treuen Bräutigams, ist bewundernswürdig und scheint nur dem kalten Leser frostig. So auch No hay cosa como callar III, 676, 2K; I, 565, 3H: *¿Mas qué me admira ni espanta, Si quien va á decir muger, Ya empieza á decir mudanza?* Vergl. zu El sitio de Bredá (Nr. 48) I, 249, 2K; I, 121, 1H.

S.222, 2K; 132, 1H fgg. In dem herrlichen Monolog, wo Felix sich über seine eigene Leidenschaft aufschwingt und nur das Princip der Ehre walten lässt, sind die dreifüssigen Trochäen, welche den vierfüssigen Ruhepunkte geben, von grosser Wirkung. Man vergleiche den ähnlichen Monolog desselben Felix im dritten Akt, S. 235, 2K; 143, 1H.

S.228, 1K; 136, 3H: *Cinco palabras....*
Un poco te quiero, Ines.

Eine sprüchwörliche Redensart. No siempre lo peor es cierto IV, 225, 1K; II, 466, 2H: *Yo haré verdad el refran De: Un poco te quiero, Ines.* Cada uno para sí IV, 751, 2K; III, 469, 2H: *Pregúntasela al refran De: Un poco te quiero, Ines.*

S.228, 2K; 137, 1H: .. *Ó con otra niñería*
Bucólica...

S. die Anmerkungen in Ideler's Ausgabe des Don Quixote zu Th. II, Kap. 7.

S.228, 2K; 137, 1H: *¡Que se ha soltado la Ira*
Del auto del Córpus hoy!

S. zu La puente de Mantible (Nr. 68) I, 128, 1K; I, 213, 2H und besonders zu La vida es sueño (Nr. 92) I, 3, 2K; I, 3, 1H.

S.234,1K;142,1H: *..mi señora Doña*
Licenciada Vidriera.

Die drolligste Erinnerung an die Novelle des Cervantes El licenciado Vidriera, indem eine Licentiatin Glasfenster hier von der Zofe zum Besten gegeben wird.

S.234,2K;142,2H: *Cayóse la casa á cuestas.*

S. zu Hado y divisa de Leonido y Marfisa (Nr. 73) II,604, 1K;IV,377,3H.

S.236,2K;143,3H: *Fel. ¿Quién será este hombre, cielos?*
Ju. Don Félix ...

Häufig lässt Calderon das Ungefähr, das ist bei ihm die höhere Fügung, eine Frage beantworten, über deren Lösung der Sprechende sich vergeblich abmüht. So hier. S. zu La hija del aire (Nr. 94) II,70,2K;III,29,3H.

---

9. El encanto sin encanto. (Der Zauber ohne Zauber.) II,358K;III,111H.

Akt 1. Meeresufer bei Marseille. Abend. Maskenaufzüge, Tanz, fröhliche Lieder. Das Meer ist mit erleuchteten Gondeln bedeckt. Serafina, maskirt, mit Gefolge. Zwei Freier, Florante und Celio, begleiten sie wider ihren Willen. Zufällig lässt sie den Handschuh fallen, Celio hebt ihn auf, Florante fordert den Nebenbuhler. Im Park von Miraval, bei Serafinens Landhaus, soll das Duell sogleich beginnen. Celio ab, Florante will ihm nach: da hält ihn seine frühere Geliebte Margarita auf, mit Vorwürfen wüthender Eifersucht. Sie räumt den Platz bei der Ankunft ihres Bruders, der von Florante Genugthuung wegen Beleidigung beim Spiel fordert. Auch ihn bescheidet er in den Park von Miraval. — Indessen ist Serafina auf dem Meere gefahren; zwei schnell segelnde Schiffe im wilden Wettlauf haben ihre Gondel übergefahren. Der Spanier Enrique, welcher auf dem Wege von Barcelona nach Messina mit dem Postschiff bei Marseille vor Anker liegt, rettet das Fräulein aus dem Meere und trägt es an das Ufer. Ihre Freundinnen bringen die Ohnmächtige in ihr Landhaus, und an den Retter Enrique wird weiter nicht gedacht. Inzwischen ist das Postschiff mit günstigem Winde abgesegelt und der Spanier befindet sich in fremdem Land ohne Kleidung mit wenigem Gelde und einem Diener allein. Er nimmt Postpferde, um nach Italien abzugehen.

Park von Miraval. Florante mit beiden Gegnern. Sie sind uneinig, wer anfangen soll, und gehen beide auf ihn los. Enrique, in der Nähe vorbeifahrend, kommt dazu. Seine Vermittelung wird nicht

angenommen; er stellt sich auf Florante's Seite, und ersticht Margarita's Bruder. Der Gouverneur mit Wache überrascht die Kämpfer; Florante, Celio und Enrique fliehen, verfolgt von der Polizei. — Zimmer der Serafina im Landhause. Bei ihr Margarita und Florante's Schwester. Enrique mit dem Diener flüchtet hinein; sie erkennt ihren Lebensretter und verbirgt ihn vor dem verfolgenden Gouverneur. Die Fräulein erfahren die Ursache des Lärms. Margarita schwört, sich an dem Mörder ihres Bruders zu rächen, Florante's Schwester, ihn zu schützen.

Akt 2. Garten des Landhauses. Früh Morgens. Serafina's Hausmeister erhält den Auftrag, in einem verfallenen Thurm ein Zimmer für den Gast zu bereiten. Ein unterirdischer Gang führt von da nach einem Flusse nahe seiner Ausmündung in das Meer. Eine Barke soll im Nothfall bereit sein. Eine geheime Thür verbindet Schloss und Thurm. — Enrique und Serafina: jener erkennt in ihr nicht die von ihm aus dem Wasser Gerettete. Dankbarkeit und zarte Neigung nähern Beide. Es kommen Leute. Er verbirgt sich und hört hier durch Florante, dass das Duell um Serafina gewesen ist; ferner, dass sie ihm ihr Leben dankt. Als Beide allein sind, erklärt Enrique der Serafina den Entschluss, auf jede Gefahr zu entfliehen, denn er will nicht von ihr als Pflicht der Dankbarkeit den Schutz annehmen, welcher als freies Geschenk der Gunst und Gnade ihn beglückt hätte.

Park und daran stossender Wald. Der Gouverneur, Margarita und die Wache suchen den Spanier. Keine Spur seiner Flucht ist zu finden. Enrique mit dem Diener in Bauerkleidern äffen die Verfolger. — Serafina mit grossem Gefolge, scheinbar auf der Jagd, eigentlich um den Spanier zu suchen. Sie entdeckt ihn und den Diener. Von hinten werden sie überfallen, die Augen ihnen verbunden, und sie so in das Gemach des Thurmes abgeführt. — Thurm. Enrique mit dem Diener, ohne Binde um die Augen, im Finstern. Fernes Kettengerassel, das näher und näher kommt; dann Guitarrenspiel und liebliche Lieder in der Ferne und dann näher. Abwechselnd bald das Eine bald das Andere hören die erstaunten Spanier im Dunkeln. Ein Tisch mit zwei Wachskerzen und zwei Briefen erscheint. Der eine kündet ihnen den Tod an auf morgen, der andere giebt freudige Lebenshoffnung und Zusicherung des Schutzes. Enrique glaubt, die Drohungen kommen von Margarita, der Trost von Florante's Schwester. Nun kommen Speise und Trank zur besonderen Freude des Dieners; Musik und Gesang hinter der Scene, bald ernst zur Vorbereitung zum Tode mahnend, bald heitere Hoffnung erweckend, begleitet das Mahl der geniessenden Gäste.

Akt 3. Serafina's Zimmer. Morgen. Ungewiss kämpft sie zwischen Zuneigung und Stolz. Die Zofe verspricht Hülfe. Der Haus-

meister berichtet, wie Florante, Celio und Margarita, jeder für sich eine grosse Partei habe und ganz Marseille mit wildem Bürgerkrieg bedroht sei. Vergeblich steuere der Gouverneur durch Rath und That. — Thurm. Ein Korb mit weisser Wäsche und französischen Kleidern wird hereingeschoben. In der Ferne schallen Lieder, Musik, Tanz, ganz ebenso wie im Anfang des Stückes. Serafina selbst dankt dem Lebensretter, ungesehen, aber wohl blickt Zärtlichkeit aus Stimme und Worten heraus. *) Die Seitenthür öffnet sich; Maskenreihen ziehen tanzend herein. Serafina hat mit der Zofe die Kleidung gewechselt; entzückt hört sie, wie Enrique auf alle Anträge betheuert, er könne keiner dienen, keine lieben, als jene Frau, welche ihn zuerst in Miraval geschützt habe. Da entreisst die Dienerin der Serafina ihre Maske, und Enrique glaubt nun, nur eine Zauberin könne alle diese Wunder möglich machen. So will Scherz und Lust und Liebe sich eben in voller Blüte entfalten: da erschallen rings um den Thurm und nah und fern Degengeklirr und Pistolenschüsse, Angstgeschrei der Weiber und Geröchel der Todten. Rasch entfliehen die maskirten Geister und lassen die beiden Spanier im Finstern allein.

Garten und Park. Die Wuth der drei Parteien ist in Bürgerkrieg ausgebrochen; unter ihnen der Gouverneur, vergeblich schlichtend. Florante, verwundet, flieht vor Margarita. Eifersucht und Blutrache jagen das Mädchen. Der verhasste Geliebte liegt vor ihren Füssen; die Liebe erwacht; sie vermag nicht ihn zu tödten, und winkt ihm, zu fliehen. Er drängt sich durch den unterirdischen Gang in den finstern Thurm zu Enrique. Indessen wird Celio vom Gouverneur gefangen. Ein Bauer, derselbe, von welchem Enrique das Kleid erhalten hatte, verräth dessen Aufenthalt für Geld. — Thurm. Alle dringen herein. Man findet Florante und Enrique darin. Der Gouverneur, die Streitigkeiten zu enden, befiehlt dem Florante der Margarita die Hand zu reichen. Sie hat ihres Herzens Sehnsucht erreicht; er sieht den Freund und Retter von Serafina begünstigt und verborgen, und opfert seine Liebe. Seine Braut Margarita muss nun auch dem Enrique vergeben; Celio reicht Serafinens Handschuh zurück, und sie, mit ihm, ihre Hand dem geliebten Spanier. Die Vermählung Celio's mit Florante's Schwester, auf des Gouverneurs Befehl, erstickt den letzten Keim des Bürgerkrieges, und fröhlich endet durch Klugheit und Liebe, was mit so grossem Verderben den Staat bedroht hatte.

---

*) Auch hier, S. 380, 2K; 130, 2H, haben wir das Thema:

Solo el silencio testigo ...

S. zu El mayor encanto amor (Nr. 75) I, 291, 2K; I, 397, 3H.

Enrique's Geschichte bietet, mag es auch nicht bewusste Absicht des Dichters sein, ein Bild des menschlichen Lebens selbst. Nach zwei Seiten hin gezogen, und das zuweilen blindlings, sind bei ihm freier Wille und Geschick wunderlich verzweigt. Hier kommt auch zuerst der Name Serafina*) bei Calderon vor, mit dem er jene weiblichen Charaktere benennt, welche als sein Ideal mit allen Tugenden und Gnadenerweisungen ausgestattet werden. Vergl. zu Basta callar (Nr. 38). Ueberhaupt gehört das Stück in Erfindung und Anlage zu den reichsten; indessen scheint mir die Ausführung, besonders in Beziehung auf Sprache und Charaktere, weniger angemessen als bei ähnlichen Werken unseres Meisters. Es zeigt hierin weder die jugendliche Frische der früheren noch die durchgearbeitete Klarheit der reiferen Stücke dieser Gattung. Die Dame Kobold hatte überaus gefallen: vielleicht ward der Dichter aufgefordert, denselben Gedanken noch einmal zu benutzen, und ein zweiter Aufguss ist nie so gut als der erste. Auf so etwas scheinen die Worte des Dieners Franchipan hinzudeuten, S. 379, 1K; 129, 1H:

Dacht' ich doch, wenn's so fortginge,
Dass wir wiederholt hier sähen
*Stellen aus der Dame Kobold.***)

Hieraus folgt entschieden, dass unser Drama später geschrieben ist als jenes, aber vor 1635 wird es aufgeführt sein, denn in diesem Jahre kam der Krieg zwischen Frankreich und Spanien zum Ausbruch, und der Verkehr war gehemmt. Wenn man den regen Antheil des Madrider Publikum und des Calderon als Hofdichter an den politischen Begebenheiten kennt, sieht man leicht, dass er zur Kriegszeit in einem Mantel- und Degen-Stücke kein spanisches Postschiff wird in Marseille landen lassen, und dass überhaupt dann manche Andeutungen auf den Krieg bei zwei Spaniern in Frankreich nicht fehlen könnten.

Das Stück beginnt mit dem nachher oft wiederholten Liede:

En la tarde alegre
Del Señor San Juan
Toda es bailes la tierra,
Músicas el mar.

Wir haben also auch hier eine Feier des Johannistages, welcher von jeher für den Culminationspunkt des Erdjahres gehalten worden. Man sehe in Depping's Sammlung spanischer Romanzen S. 418 ***):

---

*) Der gute Genius. S. 366, 2K; 118, 1H:

Miente el ângel.

**) *..Pensando que, si durase,*
Se habian de ver repetidos
Pasos de la Dama Duende.

***) 'Bd. II, S. 421 der neueren Ausgabe.'

Á coger el trébol, Damas! La mañana de San Juan. Und im Allgemeinen Casaubonus zu Persius Sat. I, 72. Johann Reiske kurtze Untersuchung des beym alten Teutschen gebräuchlichen Heydnischen Nodfyrs, Franckfurt und Leipzig 1696. Caspar Zeumer de igne in festo S. Johannis accendi solito, Jenae 1699. Paullus M. Paciaudius de cultu S. Johannis Baptistae (Romae 1755) dissertatio octava, p. 333.

S. 362, 2K; 114, 3H: *(El lienzo) ... Es*
De tabaco ....
Mocosa seña de paz.

Lehrreich ist es zu sehen, wie in den englischen Schauspielen zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts der Modeteufel geschäftig erscheint, den angeborenen und natürlichen Ekel gegen den Taback zu verscheuchen. Bei Calderon vergl. El Josef de las mugeres III, 265, 1K; III, 372, 1H: *¡Maldito Sea el tabaco, y quien le toma!* Ferner La dama duende I, 195, 2K; I, 174, 1H: *Que esto y mas habrá, donde hay Quien tome tabaco de humo.* Los tres mayores prodigios I, 550, 1K; I, 270, 1H: *Que yo, Como si tomado hubiera Tabaco en humo, así estoy Borracho de la cabeza.*

S. 374, 1K; 124, 3H: *En casa de Anarda bella*
Ruido su esposo sintió.

Bei Aufzählung der früheren Begebenheiten erfahren wir hier ein Liebesverständniss des Enrique mit einer spanischen Ehefrau. Sonst nirgend eilt Calderon so leichtsinnig über solche Galanterie hinweg; ja, sie kommt bei ihm gar nicht weiter in der Art vor. Vergl. Akt 3 Anfang.

---

10. El escondido y la tapada. (Der Versteckte und die Verhüllte.) IV, 111K; I, 459H.*)

Gehört an Erfindung und Ausführung zu den reichsten und reizendsten dieser Gattung.

Akt 1. Anmuthige Wiese mit kleinen Teichen, in der Ferne ein Landhaus von Madrid. Cesar mit seinem Diener Mosquito (Mücke) wartet die Nacht dort ab. Er hat vor einiger Zeit in Madrid den Bruder der Lisarda im Duell getödtet, und wagt nicht am Tage sich in der Stadt sehen zu lassen, weil die Verwandten des Getödteten Blutrache nehmen wollen. — Eine Kutsche mit einer Dame schlägt um in einen Teich. Cesar rettet das Fräulein aus dem Wasser. Es ist Lisarda, welche er ohne Hoffnung liebt. Aus Dankbarkeit giebt sie ihm ihr Wort, seine Ankunft nicht zu verrathen.

*) 'Uebersetzt von Gries, Bd. 7.'

Madrid, Haus des Felix. Gerüchte über das Betragen seiner Schwester Celia haben ihn vom Schlachtfelde nach Hause gerufen. Er will seine Ehre sichern. Die Schwester leugnet vergeblich. Zu Felix kommt Juan, Bräutigam der Lisarda, mit der Nachricht, Cesar, der Mörder seines Schwagers, sei in der Stadt. Beide Freunde gehen, ihn aufzusuchen. — Celia, mit der Zofe allein, beklagt ihr Unglück. Cesar, welcher nur zum Schein um sie geworben, von ihr aber innig geliebt wird, ist nach Madrid gekommen, um seine Verzeihung auszuwirken, indem sie ihm einen sichern Platz im Hause angeboten hat. Eine heimliche Treppe mit einem kleinen Verschlag unten führt vom zweiten Stock zum Erdgeschoss. Nach unten ist der Ausgang vermauert; oben im hintersten Boudoir ist eine Thür dahin: diese versteckte Thür, mit Kalk bestrichen, ist von aussen der Wand ganz gleich. Dies hat Celia ersonnen, den Cesar zu verbergen, da sie die Ankunft des Bruders nicht erwartet hat. Jetzt weiss sie sich nicht zu helfen. Eben ist Felix mit Juan fort, den Feind zu suchen, als Cesar mit Mosquito bei Celia anlangen. Sie zeigt ihnen die Treppe mit dem Verschlage. Die Furcht vor Felix Rückkehr treibt aber den Cesar wieder fort — da ist jener schon an der Hausthür, und Cesar muss mit dem Diener wider Willen die heimliche Treppe hinabsteigen. — Felix hat bei dem vergeblichen Suchen des Feindes, den er ohne sein Wissen so nahe hat, einen Gerichtsdiener erschlagen. Schleunig muss er sich entfernen; doch will er auch die Ehre der Schwester sichern. Sogleich wird das ganze Haus ausgeräumt. Celia muss mit ihren Leuten und Sachen zu einem Oheim ziehen, wobei er sie nicht aus den Augen lässt; dann sucht er sich selbst vor den folgenden Gerichtsdienern zu sichern. Bald ist das Haus leer, und auf das Geräusch des Nagelns, Einpackens und Fortschaffens folgt Todtenstille. Es ist nach Mitternacht. Cesar und Mosquito schleichen hervor. Nichts regt sich. Vergeblich suchen sie einen Ausgang. Die Thüren sind fest verschlossen, die Fenster haben Gitter, selbst die Dachluken sind mit eisernen Stäben versehen. Alles dies hat Felix bei seiner Ankunft einrichten lassen, im gegründeten Verdacht gegen seine Schwester.

Akt 2. Morgens früh. Noch immer tappen die beiden Gefangenen umher. Kahle Wände, verschlossene Ausgänge und Hunger bringen sie zur Verzweiflung. Man pocht an die Hausthür. Mosquito guckt durch ein Fenster und sieht Polizeidiener. Er und sein Herr halten es vorläufig für rathsam, sich wieder zu verstecken. — Ein alter Kaufmann, Miether des untern Geschosses, berichtet der Polizei, dass der von ihnen gesuchte Felix den Tag vorher ausgezogen ist. Als die Diener der Gerechtigkeit fort sind, kommt der Vater der Lisarda zu dem Kaufmann und holt von ihm die aus Rom angekom-

mene Dispensation zur Vermählung seiner Tochter mit Juan. Dabei erfährt er, dass das obere Quartier leer steht: er besieht es und miethet es sogleich für sich und seinen Schwiegersohn. Die Versteckten haben zugehorcht und gerathen in noch grössere Noth. Bald darauf erscheinen Träger und Mägde und Diener des neuen Miethmannes. Lisarda bezieht ihr Zimmer mit dem Kabinet, das auf die heimliche Thür führt. Der glückliche Juan entschuldigt sich bei ihren zärtlichen Vorwürfen über seine lange Abwesenheit mit der Mühe, welche er angewandt habe, den Cesar, der in Madrid ist, zu suchen, und mit dem Beistande, welchen er dem Felix schuldig gewesen ist. Dann überreicht er der Braut kostbare Geschenke, Juwelenschmuck, Kleider, und artige Kleinigkeiten, Handschuhe, Parfüms, Chokolade und Zuckerwerk. Diese Dinge, in zierlichen Körben, werden auf einen Tisch vor die heimliche Thür gelegt, zugleich mit einem Hochzeitkleide, welches die Zofe geschenkt erhält. Das Kabinet wird einen Augenblick leer. Mosquito öffnet die Thür, stösst dabei die Körbe herunter, erhascht aber glücklich einige Kuchen, und zufällig das Kleid der Zofe. — Die Weiber vermissen die Sachen; der Alte aber sagt mit grossartiger Gelassenheit (S.124,2K;470,2H):

Siempre
En las mudanzas de casas
Aquestas cosas suceden.

Celia verschleiert zu dem Alten. Sie giebt vor, sie werde von einem Verwandten verfolgt, und bittet um seinen Schutz. Er verspricht ihn und geht nach der Hausthür. In demselben Augenblick tritt Mosquito aus der heimlichen Thür hervor, verkleidet in das Gewand der Zofe, um so leichter zu entwischen und Hülfe zu suchen. Der Alte hält ihn im Halbdunkel für Celia und führt ihn hinaus. Celia ruft den Cesar und überreicht ihm den Hauptschlüssel. Er bricht in die Worte aus (S.126,1K;471,2H):

¡Ay Celia,
Mucho mi vida te debe!
Amor, déjame pagar
Obligaciones tan fuertes.

Geräusch. Er verbirgt sich, um abzuwarten, bis Alle zu Bette sind. Der Vater indess hat sich schon zur Ruhe begeben, und es tritt Juan mit Felix auf. Celia lauscht in einer Ecke. Felix entdeckt dem Juan, dass Cesar seiner Schwester nachstellt, dass sie jetzt nicht in ihrer Wohnung ist, und bittet ihm Nachricht zu geben, wenn er den Verführer getroffen habe. Juan verspricht es und geleitet den Freund. Lisarda, unruhig über den Nachtbesuch, tritt in Juan's Zimmer: sie sieht die verschleierte Celia, wüthende Eifersucht ergreift sie. Cesar indess glaubt, Alles schlafe, und schleicht mit dem Schlüssel hervor. Eben will er hinaus — da tritt ihm Juan entgegen; er ver-

hüllt sich mit dem Mantel, sie ziehen die Degen. Zu ihnen Celia, hinter ihr Lisarda mit Licht. Celia bläst es aus. Felix und Lisarda stellen sich an die Stubenthür, um im Dunkeln niemand entkommen zu lassen. Cesar mit Celia entschlüpfen durch die geheime Thür in den Verschlag, und als Licht gebracht wird, sind die Fremden verschwunden.

Akt 3. Kabinet. Morgens ganz früh. Celia, ohnmächtig durch die Angst, wird von Cesar heraufgebracht. Er weiss keine andere Hülfe und beschliesst der mitleidigen Zofe sich zu entdecken. Als er fortgeschlichen ist, erholt sich Celia, und da sie Stimmen hört, verbirgt sie sich im Verschlage. — Lisarda und Juan: sie klagen sich gegenseitig der Untreue an. Er will nicht eher sich beruhigen, bis er weiss, wer der Mann in der Nacht gewesen ist. Lisarda allein: schwermüthig wirft sie sich in einen Sessel. Zu ihr Cesar, der sie von hinten für Celia hält und anredet. Die erschrockene Lisarda will ihn eben hinauslassen, da hört man den Juan. Um dessen Eifersucht nicht zu verstärken, ist sie genöthigt, den verhassten Cesar zu verstecken. Er folgt, um Lisarda's Ehre nicht auf das Spiel zu setzen. Juan schleppt den geknebelten Mosquito herbei, den man gefunden hat. Er soll gestehen, wo sein Herr ist. Der Diener schweigt. Juan ab, um den Felix zu gemeinschaftlicher Berathung zu holen. Die Weiber müssen heraus. Mosquito wird im Kabinet eingeschlossen. Celia zu ihm aus dem Verschlage. Schon kehrt Juan mit Felix zurück. Mosquito wirft sich durch die heimliche Thür in den Verschlag, und Celia bleibt ausgeschlossen. Juan und Felix finden statt des eingesperrten Dieners eine verschleierte Frau. Sie soll sich enthüllen; da entdeckt sie sich dem Juan, und beschwört ihn bei seiner Ritterehre, sie gegen ihren Bruder zu schützen. Diese Pflicht überbietet alle Rücksichten. Er führt sie in Lisarda's Gemach. Der Vater, aufgebracht dass Mosquito nicht zu finden ist, und überzeugt dass er nicht hat entkommen können, befiehlt allgemeine Haussuchung. Zuerst wird die verhüllte Celia gefunden. Trotz der Eifersucht der Lisarda und der Heftigkeit der Männer schwört Juan, sie mit seinem Leben zu vertheidigen. Zu ihnen Cesar, das Gesicht mit dem Mantel bedeckt, mit blossem Degen. Seine Entschlossenheit bewegt den Alten, ihm Schutz zu versprechen, wenn er sich enthüllt. Er thut es, umfasst Celia, welche sich entschleiern muss, und erklärt sie für seine Gemahlin. Sogleich tritt Felix auf die Seite seines neuen Schwagers. Der Alte, durch sein Wort gebunden, muss die Blutrache aufgeben. Versöhnung, Ruhe und Freude folgen nach so vieler Angst.

Am Schlusse heisst es von dieser Komödie, sie sei *por empeño escrita*. Das kann wohl nur heissen, sie sei auf Verlangen geschrieben. Welcher Art dies gewesen, möchte jetzt wohl unmög-

lich sein auszumachen. Dafür haben wir in dem Stück eine Zeitbestimmung, welche für die Anordnung wichtig ist. Im ersten Akt erklärt Felix seiner Schwester, er habe Nachricht von ihrer schlechten Aufführung erhalten, als er im Felde gewesen:

In Italien war ich, Celia,
Als der tolle Uebermuth
Des Franzosen bei Valencia
*An dem Po .. .. .. *)*

(S.115,2K;462,2H). Am 20sten September 1635 begann der französische Marschall Crequi die Belagerung von Valenza **), dessen Besatzung noch kurz vorher durch zweitausend Mann Spanier verstärkt worden war. Der spanische Feldherr Coloma bezog ein befestigtes Lager bei Frescaruolo, zwei Stunden von der Festung. Als der Angriff der Franzosen auf dasselbe vergeblich gewesen war, hoben sie die Belagerung am 28sten Oktober 1635 auf, und Crequi zog ab. Es ist wohl nicht zu bezweifeln, dass kurz darauf die Erwähnung dieses Vorfalls auf der Madrider Bühne von grösserer Wirkung sein musste als späterhin, wo schon andere Vortheile jenen früheren überboten hatten. Ich setze daher dieses Lustspiel in den Anfang des Jahres 1636, welchem auch kein inneres Kennzeichen widerspricht.

Auch hier wird die Dame Kobold erwähnt, S.124,2K;470,1H:

Denn es ist
*Solch ein Streich der Dame Kobold. ***)*

Eine Art französischer Uebersetzung oder vielmehr ein Auszug ist im Théâtre Espagnol t. II, p. 117 (Paris 1770) unter dem Titel La cloison. Der Uebersetzer macht am Anfang des zweiten Aktes eine Bemerkung, welche von einem richtigen Sinne zeugt. Er beschreibt (Akt 2) die Bühne. „Die Zuschauer sehen zugleich den grossen Saal und das Kabinet daneben mit der heimlichen Thür. Das spanische Theater hat trotz seiner Unvollkommenheit diese Art beibehalten, welche zur Illusion und Regelmässigkeit wesentlich beiträgt. Es ist sehr zu verwundern, dass wir dies nicht nachmachen."

Gleich im Eingang von Akt 2, S.119, 1K; 465, 2H, heisst es:

Esta es la casa sin duda
Que aquel famoso Estremeño
Carrizales fabricó
Á medida de sus celos.

---

*) *En Italia estaba, Celia,*
Cuando la loca arrogancia
Del Frances sobre Valencia
Del Po .. ..

**) S. Bertram, Fortsetzung des Ferreras Bd. XII (Halle 1769), S. 230.

***) *..porque es*
Paso de la Dama Duende.

Hiemit verbinde man die Stelle in Ántes que todo es mi dama IV,419,1K;III,552,1H: *Ya sabes que es mi señor Tan Estremeño de honor, Que aun sin saber lo que pasa, Vive con recelos tales, Que es un una copia, un traslado Bien y fielmente sacado Del celoso Carrizales.* Beides bezieht sich auf die berühmte Novelle des Cervantes El celoso Estremeño. Dieser Estremadurer hiess Felipe de Carrizales, und seine vergebliche und lächerliche Eifersucht, durch die er seine Frau im eigenen Hause einmauerte, ist, wie man sieht, damals in Spanien zum Sprüchwort geworden.

El escondido y la tapada ist zuerst gedruckt 1657 in: Parte nona de Comedias escogidas de los mejores Ingenios de España.

---

11. Manana será otro dia. (Morgen ist auch ein Tag.) III,705K;I,521H.

Akt 1. Madrid. Zimmer der Beatriz. Sie bittet den Vater, ihrem Bruder Don Juan die Ausbrüche jugendlichen Leichtsinnes zu vergeben und ihn wieder zu sich in das Haus zu nehmen. Er aber weist ihre Bitten ab, denn der Sohn hat den mütterlichen Zunamen sich beigelegt, um sein Erbgut einzuklagen. — Beatriz allein. Zu ihr Elvira: ungestüm und von Liebe geblendet fleht sie die kalte stolze Beatriz an, ihr in ihrer Liebesnoth zu helfen und mit ihr verkleidet ihren Geliebten aufzusuchen. Beatriz, nur für brüderliche Liebe bis jetzt empfänglich, giebt ungern der Gewalt ihrer Thränen nach. — Strasse. Juan, jener Bruder, erzählt seinem Freunde, einem Hauptmann, dass er aus Herzensneigung Elvira liebe, einer Andern aber, der Leonor, den Hof mache, weil sie reich ist: die Eifersucht der Mädchen verwickele ihn in tausend Unannehmlichkeiten. Der Hauptmann bemerkt darauf gründlich, dass ohne besagte Unannehmlichkeiten der Spass auch zu gross wäre, zwei auf einmal zu lieben. — Atocha bei Madrid. Nacht. Elvira und Beatriz vermummt und verkleidet. Juan zu ihnen. Beatriz erkennt mit Schrecken in Elvira's Geliebten ihren Bruder und verhüllt sich noch mehr. Das Gespräch beginnt: hier glühende Eifersucht, dort liebliche, gern gehörte Entschuldigungen — da tritt ein Nebenbuhler auf, die Schwerter klirren, einer fällt verwundet zu Boden, Alles stäubt aus einander; die Polizei kommt dazu und fängt nur die arme Beatriz, die am schlechtesten in so ungewohnten Fährlichkeiten sich zu bergen weiss. Eben langt Fernando, durch Vollmacht mit Beatriz vermählt, aus Barcelona in Madrid an. Die unbekannte Braut fleht den unbekann-

ten Ritter an, sie aus den Händen der Gerechtigkeit zu befreien, und es gelingt mit Hülfe seines Muthes und seines Degens.

Dieselbe Nacht. Leonor's Haus. Zu ihr Juan, um über Elvira die Reiche nicht zu versäumen. Bei ihr hatten die beiden Mädchen ihre Kleider gewechselt; und Beatriz ist endlich glücklich genug wieder hier anzulangen, und will sich umkleiden. Da erkennt Juan seine Schwester, als sie ihren Nachtschleier abnimmt. Er glaubt die Ehre seiner Familie gekränkt und stürmt mit dem Dolch auf sie los; abermals flüchtet sie allein in die dunkle Nacht und stösst wieder auf Fernando und dessen Diener; sie erkennt ihren vorigen Retter, er nicht sie, denn sie ist anders gekleidet. Durch eine List von Fernando's Diener wird Don Juan, der in blinder Wuth bei ihnen vorbeistürmt, getäuscht, und Beatriz langt nach so vielen Drangsalen endlich vor des Vaters Hause an, im Schutze des Fernando. Unbedacht und frei war sie Elvira gefolgt; jetzt ist ihr Stolz gebrochen. Sie, die Unschuldige, ist in Gefahr gewesen Ehre und Leben zu verlieren, und das zweimal; zweimal hat sie derselbe Mann gerettet: sie fühlt sich ihm auf ewig verpflichtet, das freie Herz ist gefangen.

Akt 2. Beatriz Haus. Morgen. Juan sucht die Schwester auf. Er ist etwas ruhiger und hört sie an, sie entschuldigt sich verständig und genügend. Beide scheiden als liebende Geschwister. Beatriz, allein, gesteht sich selbst den Zustand ihres Herzens und weiss nicht Rath noch Trost. — Fernando ist bei seiner Muhme Leonor abgetreten, denn in dem Getümmel der Nacht hat er sein Gepäck verloren, das sich erst jetzt wiederfindet. Er begiebt sich, prächtig gekleidet, zu seiner Braut Beatriz. Sie erkennt ihn, er nicht sie. Sogleich flammt die Liebe gewaltig in Beider Herzen auf und verbindet sie: zwei köstliche Sonette lassen das unauslöschliche Licht ahnen, das ihre Seelen erhellt. Beatriz Entzücken steigt, als sie hört, dass ihr Retter ihr bestimmter Bräutigam ist. „Giebt es ein glücklicher, hat es ein glücklicher Weib gegeben?“ ruft sie.

Aber zu voreilig ist dieses Jauchzen. Juan's Entfremdung aus dem väterlichen Hause und das Verändern seines Zunamens sind Ursache, dass Leonor und Elvira nicht wissen, dass er der Beatriz Bruder ist. Leonor hat in jener Nacht die Schreckensscene erlebt, wo er die Schwester mit blossem Dolch zu durchbohren gesucht, und für eine Folge der Eifersucht gehalten was Ehrensache war. Sie glaubt es der Ehre ihres Hauses schuldig zu sein, so sagt sie, Neid und Eifersucht treiben sie, ihrem Vetter Fernando zu entdecken, wie Beatriz schon einen Liebhaber, den Don Juan, habe. Der Unglückliche ist wie aus dem Himmel gestossen. Mit widerstrebendem Gefühl entschliesst er sich, sogleich zu fliehen. — Beatriz Haus. Fernando beurlaubt sich unter dem Vorwande,

sein Vater sei gestorben, um sogleich nach Hause zu reisen, und beklagt, dass er die Vermählung aufschieben müsse. Die arme Braut ahnt, dass ein anderer Grund hier versteckt ist. Ihre Liebe, ihr Stolz, ihre Eitelkeit sind gekränkt. Alles, was List und Kraft und Schönheit der Weiber vermögen, gelobt sie sich anzuwenden, den Geliebten zu halten. — Strasse von Madrid. Fernando und der Diener im Begriff abzureisen. Da erhält er zwei Briefe: der eine ist von der Dame (Beatriz), welche er in der Nacht aus den Händen der Polizei befreit, der andere von dem Fräulein (Beatriz), das er vor dem verfolgenden Manne geschützt hatte. Beide Schönen wünschen ihm ihren Dank mündlich zu sagen und laden ihn auf den folgenden Tag ein. Die zweite sendet ihm niedliche Geschenke. Er aber, froh einen vernünftigen Grund zu haben die Abreise aufzuschieben, kehrt in einen Gasthof ein und hofft, der morgende Tag werde die Räthsel lösen und die Beruhigung bringen.

Akt 3. Beatriz, tief verschleiert, mit zwei Zofen, als erste Gerettete jener Unglücksnacht, erwartet den Fernando am bestimmten Ort. Ihr Anstand, ihre Feinheit, vornehmlich ihr Verstand, durch die Liebe bis auf den höchsten Punkt gesteigert, entzücken ihn. Gewandt lenkt sie das Gespräch auf seinen Verdacht gegen Beatriz und zeigt ihm durch treffende Gleichnisse, wie trüglich der Schein sei. Er dringt in sie, sich zu entschleiern; sie verspricht es nächstens zu thun, wenn er in Madrid verweilen will; das gelobt er und giebt ihr als Unterpfand einen Ring.

Beatriz Zimmer. Elvira und Leonor kommen nach einander, sich über der Freundin unfreundliches Benehmen zu beklagen. Hier erfahren sie denn, dass Beatriz vermeinter Geliebter, Don Juan, ihr Bruder ist. Bald erscheint er selbst und geräth zwischen zwei Feuer: das, wodurch er die Eine versöhnt, beleidigt die Andere. Beide Fräulein schreien in ihrer Eifersucht so heftig, dass der Alte dazukommt und sie beide eilig davon laufen. Juan, statt sich zu entschuldigen, klagt, dass man ihm von der Vermählung der Schwester nichts mitgetheilt habe. Er hört, dass Fernando die Sache aufgeschoben hat, und hält dadurch die Ehre der Familie für gekränkt. Er geht fort, um jenen aufzusuchen und zur Verantwortung zu ziehen.

Nacht. Fernando und der Diener, von jener zweiten Dame bestellt, steigen aus einer Kutsche, welche sie weit in der Stadt umhergefahren hat. Eine Zofe führt sie durch finstere Vorhöfe und Vorsääle in ein finsteres Zimmer: es ist im Hause der Beatriz. Sie selbst spricht mit ihm durch ein Gitter. Ihr vornehmes, grossartiges Wesen erfüllt ihn mit Ehrfurcht, so wie das Geschenk einer goldenen Kette an den Diener diesen auf die höchstmögliche Stufe der Begeisterung für die unbekannte Geberin versetzt. Fernando lässt ihr als Pfand

ein Paar Handschuhe. Sie entfernen sich, wie sie gekommen, sind aber kaum auf der Strasse, als einer jener stürmischen Nachtauftritte, die damals in Madrid so häufig waren, sie in seinem Wirbel fortreisst. Man hält sie für fliehende Verbrecher, und sie bergen sich in den nächsten Palast, welcher eben der der Beatriz ist. Hier ist indessen Elvira angekommen, um über den Juan Nachricht zu erhalten; Fernando tritt zu Beatriz, erkennt verlegen seine geliebte verlassene Braut, und bittet unter albernen Entschuldigungen, über die er selbst erröthet, um Schutz. Sie gewährt ihn, und erzählt ihm dann alle seine Begegnisse in Madrid; er glaubt, der Diener habe geplaudert, aber bald erscheinen neben ihr, wie zwei Schatten, Elvira und eine Zofe, gekleidet wie sie selbst als Unbekannte es war, die eine mit dem Ring, die andere mit den Handschuhen. Liebe und Ehrgefühl haben sie zu diesem Abenteuer begeistert; längst ist Fernando's Gefühl für sie gewesen; als aber auch der Bruder Juan und der Vater hinzukommen, schwindet jeder Verdacht vor dem Lichte der Wahrheit. Er reicht der geliebten schwer geprüften Braut die Hand, so wie der wilde Juan der Elvira ihre heisse Liebe durch Vermählung mit ihr lohnt.

Mañana será otra dia ist eines der reichsten und längsten Werke dieser Klasse des unerschöpflichen Dichters. Wenn er in No siempre lo peor es cierto lehrt, wie die göttliche Natur des Weibes von ungerechtem Verdacht gekränkt erst recht ihren Glanz scheinen lässt, und eben deshalb dort Leonor gleich im Anfang als liebend und durch die Liebe unglücklich auftritt, so bringt er uns dagegen hier die noch unreife Knospe, welche vor unsern Augen schwillt, aufspringt, sich entfaltet und in Duft und Farbenpracht vor der Sonne der Liebe schimmert. „Die schönsten Rosen blüh'n am schärfsten Dorn", sagt jener Dichter, und zwischen Schwertergeklirr und Schande, der der Tod auf der Stelle bei Calderon's edlen Spaniern folgt, wächst diese köstliche Liebe des Weibes, die nichts scheut als den Verlust des Geliebten, und deren dann ein gütiger Gott sich milde erbarmt. Auch der Scherz des Dieners Roque in unserm Schauspiel ist trefflich: er geht diesmal gar nicht auf Zofenliebschaften aus, sondern dreht sich allein um Habsucht und Feigheit.

Der Titel ist, wie häufig, ein spanisches Sprüchwort, das wir unter andern in La gran Cenobia, Akt 3 (I, 90, 2K; I, 199, 1H) lesen: *Valor finge, ánimo muestra; Que mañana es otro dia.*

Gleich im Eingang wird der Tod des Herzogs von Lerma in Flandern erwähnt. Dieser erfolgte im Sommer 1634 bei der Belagerung von Mastricht.*) Nicht lange danach scheint aber das Schauspiel aufgeführt zu sein, wie die Worte zeigen:

*) S. Bertram, Fortsetzung des Ferreras XII, 194.

Murió el Duque. ¡O quién aquí
Tocar de paso pudiera
Tal lástima, sin que el llanto
Embarazase á la lengua!

So spricht man nicht von längst Abgeschiedenen, nur von solchen, wo der Schmerz bei dem Volke noch frisch ist. Vergl. No hay cosa como callar III, 658, 2K; I, 550, 1H: .. *Por haber sido soldado, Pues con el Duque de Lerma Á Italia pasé y á Flándes.* Aber nach Peor está que estaba ist unser Schauspiel geschrieben. Denn jenes wird mit dürren Worten erwähnt, gegen den Schluss S. 734, 2K; 546, 3H:

ROQUE: *¡Que aquesta comedia*
No sea: Peor está que estaba!

Sonach ist Mañana será otro dia in die zweite Hälfte der dreissiger Jahre zu setzen, und wir bemerken mit Freude, dass schon hier vom Estilo culto keine Spur mehr übrig ist.

---

12. Hombre pobre todo es trazas. (Der Arme macht lauter Schwindeleien.) I, 452K; I, 503H.*)

Zuerst gedruckt 1637.

Ein Sittengemälde, treu und lebendig aufgefasst aus dem Verkehr der Hauptstadt des grossen spanischen Reiches.

Akt 1. Madrid. Strasse. Don Diego erhält aus Granada von seinem Vater einen Brief mit wenigem Gelde und dem guten Rath, sich in der Residenz durch Mittel, wie sie einem Glücksritter zukommen, emporzuschwingen. Der Sohn hat auch bereits auf eigene Gefahr mehrere Wege mit Erfolg eingeschlagen. Er hat einen ziemlich einfältigen Freund, Juan, sich erworben, welcher seine Talente und Gewandtheit so sehr verehrt, dass er ihn mit seinem Gelde und seinen Verbindungen unterstützt. Besonders aber rechnet er auf zwei Fräulein, Clara und Beatriz. Beide sind in ihn verliebt, um beide wirbt er: an Clara liebt er den Reichthum, an Beatriz Schönheit und Verstand. — Zimmer der Clara. Diego bringt einen Brief an ihren Vater. Sie unterweist ihn, wie und wo er um sie zu werben habe; er zeigt sich ungemein gelehrig. Die Zofe ermangelt nicht, dem Diener, der aus der Provinz ist, ähnliche Anweisungen zu geben. — Zimmer der Beatriz. Das sehr gebildete Fräulein hält eine Sitzung oder Akademie, wo Liebesfragen vorgelegt und entschieden werden.**) Gegenwärtig ist Felix, ihr aufrichtig ergebener Anbeter; Leonelo,

*) 'Uebersetzt von Adolph Martin, Bd. 1.'

**) S. zu El Josef de las mugeres (Nr. 106).

der Freier Clara's; Diego unter dem erdichteten Namen Dionis, als Offizier gekleidet; endlich sein Bedienter, welchen er wie einen Edelmann angeputzt und ihm eine unächte Kette als kostbares Geschmeide umgehängt hat. Nachdem die Gesellschaft ihren Scharfsinn in Beantwortung der Frage gezeigt hat, was das grösste Unglück in der Liebe sei *), werden Karten gebracht. Man spielt. Der Bediente verliert zum Schein an Diego hundert Dukaten, er lässt seine Kette als Unterpfand, und Diego schenkt sie der Beatriz. Das gelehrte Fräulein ist noch mehr entzückt über die feine Art des Gebens als über die Gabe selbst. Felix bleibt bei dem Allen ungewiss, wer eigentlich sein Nebenbuhler ist, ob Diego oder der vornehme Herr, der die Kette verspielt hat, nämlich der Bediente.

Akt 2. Zimmer der Clara. Beatriz besucht sie. Beide Freundinnen theilen sich ihre Herzensangelegenheiten mit. Clara liebt den feinen Hofmann Diego und Beatriz den artigen Offizier Dionis. Da tritt Diego ein, um der Clara seine Aufwartung zu machen. Beatriz erkennt ihn, er sie. Schnell gefasst spielt er den ganz Fremden gegen Beatriz und den feurigen Liebhaber gegen Clara. Beatriz entfärbt sich, Clara holt Erfrischungen. Auch jetzt bleibt der Ritter standhaft bei der Versicherung, er habe nie die Ehre gehabt jene zu sehen. Beatriz weiss nicht, wie ihr geschieht, ergrimmt entfernt sie sich. — Strasse. Diego bittet seinen Freund Juan, ihm zu helfen, das aufgebrachte Fräulein durch eine ungeheure Lüge zu besänftigen. Der Freund zweifelt am Erfolg, allein die Zuversicht des Glücksritters reisst ihn zur Bewunderung und zum Beistand mit fort. — Zimmer der Beatriz. Diego als Dionis bei ihr. Die unerreichbare Unverschämtheit im Lügen und die gewandte Sicherheit, dazu der Wunsch des armen gefangenen Herzens machen, dass sie anfängt an dem zu zweifeln, was ihre Augen gesehen haben. Dazu kommt Juan mit der Versicherung, er kenne den Diego und es sei eine unglaubliche Aehnlichkeit zwischen ihm und Dionis. Die Zofe findet diese schon gar nicht mehr so ausserordentlich und betheuert, Diego sei ja wenigstens zwei Zoll grösser als Dionis.

Strasse vor Beatriz Hause. Felix fragt die Zofe aus, wer sein Nebenbuhler ist, aber er hört im eifersüchtigen Zorn nur halb was sie sagt, und glaubt, jener Unbekannte mit der Kette, der Bediente, werde begünstigt. Eben schreitet jener stattlich die Strasse herab. Felix fordert ihn, allein der gute Mann giebt alle Forderungen in der Welt aus Höflichkeit zu, um sich nicht mit einem so lieben Manne

*) Diese Frage wird gleichfalls erörtert im lauten Geheimniss III, 345, 2K; I, 413, 2H. Dort und hier sind die Worte der Frage gleichlautend:

¿Cuál es mayor pena amando?

wie Felix, dessen Freundschaft er wünscht, zu schlagen, und gelobt, nie wieder das Haus noch die Strasse noch das Stadtviertel der Beatriz zu betreten.

Akt 3. Clara's Zimmer. Diego bei ihr. Sie giebt ihm den Auftrag, Nachmittag um drei Uhr der Beatriz einen Schmuck einzuhändigen. — Strasse. Der Bediente sagt seinem Herrn Diego den Dienst auf, weil er nicht länger hungern und dursten kann und niemand mehr borgen will. Dazu kommt die Zofe der Beatriz und ladet den Herrn Dionis zu ihrem Fräulein ein: Nachmittag Punkt drei soll er sich einstellen; beiläufig meldet sie ihm, dass jener unbekannte Spieler ein Betrüger ist, denn die schwere blanke Kette hat der Goldschmied für unächt erklärt. Der zweinamige Glücksritter steht verlegen und allein da; noch einmal erlöst ihn sein geschäftiger Freund. Vorläufig muss er noch vierhundert Realen borgen, und dann einen bekannten Gerichtsdiener bestellen, der gerade um drei Uhr vor Beatriz Hause sich einfinden soll. — Strasse der Beatriz. Das Fräulein mit der Zofe oben am Fenster. Es ist gegen drei. Zuerst erscheint der Bediente in Staatskleidung, gleich darauf Diego als Dionis. Kaum erblickt er jenen, so zieht er den Degen und wirft ihm den Betrug mit der falschen Kette vor. Der Diener weiss, dass die Sache nicht so ernsthaft gemeint ist, denn Worte und Handlung sind für die beiden Zuschauerinnen am Fenster; das Fräulein zittert vor Angst, die Zofe freut sich unmässig, ein Duell zu sehen. Herr und Diener stechen scheinbar gewaltig auf einander los. Der Bediente schreit: „Ich bin todt!“, und der bestellte Gerichtsdiener führt den Diego in's Gefängniss ab. — Zimmer der Beatriz. Die Betrogene klagt sich selbst an, weil sie den Geliebten, durch Vorwitz und Eifersucht getrieben, gerade um die Stunde herbestellt hat, wodurch er nun im Kerker schmachtet. Gleich darauf Diego, anders gekleidet, zu ihr mit dem Schmuck der Clara. Beatriz erstaunt von neuem über die Aehnlichkeit, aber kein Zweifel bleibt mehr übrig, denn sie selbst hat gesehen, wie Dionis seinen Gegner erstach und in das Gefängniss geführt ward. Keine Spur von Verlegenheit oder Unsicherheit verräth der betrügerische Glücksritter.

Strasse. Leonelo und Felix fordern den Diego, er mag nun so oder Dionis heissen, denn Beide wissen jetzt, dass er ihr Nebenbuhler ist. Hinter San Geronimo soll das Duell Statt haben. — Einsamer Fleck hinter San Geronimo. Clara, Beatriz und die Zofen sind im Prado spazieren gefahren. Hier wollen sie sich erholen und plaudern. Da kommen die Männer. Die Frauen verbergen sich hinter einer Lehmwand. Die eine Zofe, Ines, meint (S. 472, 1K; 519, 2H):

Estéril poeta es este,
Pues en un campo le falta

Hiedra, jasmin ó arrayan
Para esconder unas damas.
Isabel: ¿No ves que estamos detras
De San Gerónimo, y basta
Que finja tapias? y aun esas
Plegue al cielo que las haya.

Ehe sie sich schlagen, wird Diego als Mann von Ehre aufgefordert seinen Namen und seine Absichten auf die Fräulein zu erkennen zu geben. Er nennt sich Diego und sagt Alles, wie es ist, denn nach seiner Ansicht darf man wohl Frauen belügen und betrügen, um sein Glück zu machen, aber nicht Männer auf dem Kampfplatze. Die Frauen haben zu ihrem Glück diese Erklärung gehört; Beatriz tritt zuerst vor und reicht dem Felix als Gatten ihre Hand. Er ist glücklich, und entfernt sich mit ihr ohne den Diego eines Blickes zu würdigen *). Diesem Beispiel folgt gleich darauf Clara und verlobt sich mit dem Leonelo. Beide gehen ab. Dann ärgert sich auch der Freund des Diego, einem so schalen Menschen so lange gedient zu haben, und lässt ihn stehen; endlich will auch der Bediente nicht länger umsonst dienen, und der armselige Betrüger bleibt ganz allein übrig, hülflos, verschuldet und beschämt, als warnendes Beispiel für ähnliche hochstrebende Gaudiebe.

Die spanischen Spitzbubenromane sind durch ganz Europa berühmt: unser Don Diego ist ein geläuterter und verfeinerter Gusman von Alfarache oder Lazarillo von Tormes. Auch hier können wir uns nicht enthalten, abermals auf das Umfassende der Anschauung und Darstellung unseres Calderon aufmerksam zu machen. Nichts war diesem Genius zu geringfügig, so wie ihm nichts zu gross war.

Ein früheres Schauspiel erwähnt der Diener S. 471, 2K; 519, 1H:

Así la guarda seria
De la Puente de Mantible.

S. 452, 2K; 503, 2H: *Esta traigo en conclusion...*
Capítulo de: ahí envio.

Esta, das ist der Brief, welchen er ihm zeigt, und das *Capítulo de: ahí envio* deutet auf das Geld darin. Hierauf folgt eine wunderbar lebhafte Darstellung, wie einen Provinzialen die Eigenheiten der Hauptstadt und Residenz gewaltig aufregen.

---

*) Dies liegt in den Gesetzen der Ehre der damaligen Spanier, über welche die Personen bei Calderon, die sich ihnen unterwerfen, selbst so oft klagen. Es ist gebräuchlich und nothwendig sich um seine Geliebte (dama) bei der geringsten Gelegenheit zu schlagen. Dagegen würde ein Duell um Braut oder Gattin (esposa) dieser zur Schande gereichen. Denn Eifersucht ist in diesem Verhältniss nicht denkbar. Nur entschiedene Untreue würde mit dem Tode des Verführers und ihrem Tode gerächt werden müssen.

S. 453, 1K; 503, 3H. Die Schilderung der Clara ist eine sehr feine und artige Ironie auf den geschraubten Stil. Man höre:

Dejo á parte locuciones
Poéticas, aunque aquí
Pudiera decir que fué
Su cabello oro de Ofir,
Su frente campo de nieve,
Sus cejas sobre marfil
Línea de ébano etc.

Zum Schluss dann:

Nada desto digo, aunque
Todo lo puedo decir.

S. 453, 2K; 504, 1H: *Suele decirse de aquellos,*
Que muy poco han estudiado,
Que en Salamanca han entrado,
Mas no Salamanca en ellos.

Ein sehr treffendes Sprüchwort auf solche, welche von der Universität keine Kenntnisse mit nach Hause bringen.

S. 454, 1K; 504, 3H: *Aquí, señores, fué Troya.*

Vergl. zu Bien vengas, mal (Nr. 5) IV, 717, 2K; IV, 323, 1H.

S. 460, 2K; 509, 2H: *Mas como ninguna amó*
Siendo amada...

Dies Thema wird ausführlich behandelt in der Andacht zum Kreuze, Akt 2 (I, 109, 2K; I, 63, 2H). S. zu Nr. 96.

S. 463, 1K; 511, 3H: *Es verdad, los Valencianos.*

Dies bezieht sich auf eine damals bekannte Stadtgeschichte von zwei sehr ähnlichen Brüdern, Valencianern.

S. 467, 1K; 514, 3H: *Porque ya todos los dias*
En el filósofo leo
Ni — comedes, y á las noches
En el Concilio Ni — ceno.

So geht es dem armen Hungerleider, während er als Edelmann in erborgten Kleidern einherstolzirt. Vergl. zu La vida es sueño (Nr. 92) I, 17, 2K; I, 13, 2H.

S. 469, 1K; 516, 2H: *Si esta vez*
Con industria y arte venzo
Amor, ingenio y muger...

Diese Stelle erhielt dadurch zu Calderon's Zeit komische Kraft, dass ein berühmtes Drama von Mira de Mescua unter dem Titel Amor, ingenio y muger damals jedem Hörer gleich bei jenen Worten einfiel. Auch eine Burleske jenes Namens nennt der Huerta'sche Katalog.

13. No hay cosa como callar. (Nichts geht über Schweigen.) III, 657 K; I, 549 H.

Ein vorzügliches Werk. Ehre und Pflicht besiegen die glühende Liebe des Luis und der Leonor. Sie thut Alles, was sie nie für die Liebe gethan hätte, für die Wiedererlangung der Ehre. Dass dem Fräulein in der That die Ehre über Alles geht, konnte erst sichtbar werden durch die nach unsern Vorstellungen freilich anstössige Nothzucht beinah auf der Bühne selbst am Ende von Akt 1. Aber die Keuschheit des Herzens schien unserm Dichter nachher gerade so am besten in das Licht treten zu können. *) Zwischen Akt 1 und 2 verfliesst ein Zeitraum von zwei Monaten.

Sehr oft ist in unserm Lustspiel von dem Siege der Spanier bei Fuenterabia über die Franzosen unter Condé die Rede. Dahin gehören folgende Stellen.

S. 669, 2K; 559, 2H: *Hallándose en la ocasion*
Mayor, que España ha tenido ...

S. 676, 2K; 565, 2H: *Diego: ¿Vos cómo de la jornada*
Venis? Lu. Como quien se ha hallado
En la mejor, la mas alta,
Mas heróica y mas lucida
Faccion, que ha tenido España.

Irun, wo der spanische Adel sich vereinigt hatte, wird genannt S. 669, 2K; 559, 3H:

Si por caballeros, ¿dónde
Mayor nobleza se esconde,
Que la que en Irun dejé?

Der feindliche Heerführer wird genannt S. 674, 2K; 563, 3H:

Al Príncipe de Condé
Me llevaron, y él previno
Que, pues era caballero,
Tratase el rescate mio.

Und der spanische, der Admiral von Castilien, S. 660, 1K; 551, 3H:

.. sepas
Que ya el señor Almirante
Partió á Vizcaya, y es fuerza
Que salgas hoy de Madrid.

Das Maskenfest, welches Madrid zur Siegesfeier gab, haben wir S. 667, 1K; 557, 2H:

¿Quieres aquesta noche
Salir á ver la máscara en un coche,
Que hace Madrid en generosas pruebas
De cuanto estima las felices nuevas

*) Man erinnere sich hierbei an die heimliche Beschauung der Imogen in Shakspeare's Cymbeline, wobei nur ein unreiner Sinn Unreines denken wird.

De la mayor victoria,
Que ha de durar eterna á la memoria
Del tiempo, en duras láminas grabada?

Diese oft erwähnte Entsetzung von Fuenterabia geschah im Jahre 1638. S. Ludolff's allgemeine Schaubühne der Welt Th. II, S. 652 fgg. Unser Lustspiel fällt also in den Winter 1638—1639.

Wie sorgfältig Calderon arbeitete, ehe er seine Werke für reif zum Druck hielt, zeigt das Gleichniss S. 657, 2K; 549, 2H:

.. así como un ingenio
Cuidadoso se desvela,
Cuando á públicas censuras
Dar algun estudio piensa,
Que, hecho fiscal de sí mismo,
Un pliego rasga, otro quema,
Y, mal contento de todo,
Esto borra, aquello enmienda,
Hasta que ya satisfecho
Del cuidado que le cuesta
Da el borrador al traslado,
Y da el traslado á la imprenta.

S. 670, 1K; 560, 1H: *¿Por qué pensais que Macías*
Enamorado murió?
Porque nunca consiguió.

Man vergleiche Para vencer á amor querer vencerle III, 522, 2K; III, 173, 2H: *¡Vive Dios, que fué contigo Macías niño de teta!* Dann Cuál es mayor perfeccion III, 56, 1K; I, 73, 2H: *¿Habeis estado en Teruel? Conocísteis á Macías?* Im Romancero general Bl. 348 vers. 1: *Que no quiero competencias Con Don Gazmio o Don Macias, Que los llaman los muchachos Matasiete, que acuchillan.* Bei Moreto De fuera vendrá: *Pues tiene en ella vuestro Amor Macías.* In El monstruo de la fortuna Akt 1, p. 10, 2*): *Reina: Yo haré Que de tu nombre se acuerde El mundo. Calabres: Solo Macías Entónces podrá atreverse Al noramala.*

S. 670, 1K; 560, 1H: *Sin dudarlo*
Un diablo súcubo fué.

Ueber die Succuben s. v. Dobeneck, des deutschen Mittelalters Volksglauben Bd. I, S. 28. Vergl. zu La dama duende (Nr. 2) I, 195, 2K; I, 173, 3H.

S. 674, 1K; 563, 2H: *Esto mismo*
Hacen las mozas gallegas,
Entrar riñendo al principio,
Porque no las riñan.

Vergl. Fuego de Dios en el querer bien III, 596, 2K; III, 329, 2H: *Esto hacen las Gallegas, Tardar y reñir despues.*

*) 'IV, 454, 3 H.'

Amor, honor y poder I,524,1K;I,372,1H: *Seré un segundo Juan Bras Del viento de la Gallega.*
S.681,2K;570,2H: *Hasta las mentiras tienen*
Buena ó mala estrella.
Derselbe astrologische Spass ist in Ántes que todo es mi dama IV,421,1K;III,553,2H: *Volando voy, Que para mentiras hoy Predomina buena estrella.* La banda y la flor IV,305,1K;II, 162,3H: *¡Jésus, y qué desgraciada Ando en mentir estos dias!*

---

14. Con quien vengo, vengo. (Wem ich folge, dem folge ich.) IV,315K;II,233H.

Akt 1. Verona. Haus des Sancho. Lisarda entreisst ihrer Schwester Leonor mit Gewalt einen Brief und liest ihn. Leonor ladet darin ihren Geliebten, Don Juan, zu trautem Gespräch im Garten für die Nacht ein. Leonor, ganz in zärtlichen Gefühlen lebend, hat der klaren, verständigen Schwester bis jetzt ihr Herz verschlossen. Lisarda aber meint, ihre Kälte und Leonor's Feuer, sich wechselseitig mildernd, würden eine gute Mischung geben, und darum erbietet sie sich, da das Uebel einmal geschehen ist, heimlich als Zofe verkleidet gegenwärtig zu sein, um grösserem Unheil vorzubeugen. Juan's Diener holt den Brief. Sancho warnt als Bruder die Schwestern, auf ihre und seine Ehre zu halten; Lisarda aber räth ihm, sich um sich selbst zu bekümmern. — Ursino's Haus. Sein Sohn Juan hat seinen innigen Freund Octavio bei sich verborgen. Dieser junge Krieger ist heimlich aus Mailand nach Verona gekommen, um einen Ehrenhandel mit Sancho auszufechten. Noch weiss er die Wohnung seines Gegners nicht. Ursino besucht den Gast seines Sohnes.*) Als er fort ist, überbringt der Diener Leonor's Brief, zu grosser Freude des Juan. Octavio will den Freund nicht allein in der Gefahr lassen. Er verkleidet sich als Diener, und begleitet ihn.

Garten des Sancho. Nacht. Leonor mit Lisarda, diese als Zofe gekleidet; zu ihnen Juan mit Octavio als Diener. Beide Paare setzen sich. Indess Juan mit Leonor in liebem gewohntem Gespräch sich

---

*) Beim Abschied sagt ihm Octavio:
Lebt so lange wie die Sonne!
Celio (der Diener): Danken muss ich euch, Octavio,
Dass ihr nicht der Phönix saget,
Der die Ewigkeit verpachtet.
Eine unschuldige Parodie des Estilo culto. S. zu Tambien hay duelo en las damas (Nr. 8) II,212,2K;II,123,2H.

erfreut, überraschen die Verkleideten sich gegenseitig durch Anmuth, Witz, Verstand und Gefühl. Plötzlich kommt Sancho durch die Gartenthür; die Fräulein entfliehen in das Haus, die Männer überspringen die Gartenwand, aber zuvor wacht Octavio mit gezücktem Degen, und weicht nicht eher, als bis die Frauen glücklich hinein sind. Lisarda ruft:

Steh' dir Gott bei! Ein Bedienter
So verständig und so tapfer! *)

Akt 2. Sancho's Haus. Lisarda, allein, will das schimpfliche Gefühl für einen Bedienten sich selbst verhehlen und ausreden. Es ist zu mächtig. Zum Glück kommt der wirkliche Diener: sie kann den Abstand zwischen diesem Kerl am Tage und jenem Manne in der Nacht nicht begreifen. Indess fühlt sie sich doch etwas dadurch genesen, und befiehlt ihm recht oft zu kommen, um so das Gift der Leidenschaft zu tödten. Der pfiffige Bediente merkt etwas von ihrer Liebe und parodirt nun die Reden der Liebhaber auf das anmuthigste.

Abend, vor Sancho's Hause. Der Diener, reich gekleidet, gafft schmachtend und seufzend nach Lisarda's Gitterfenster. Als aber Juan und Octavio kommen, hält er es für rathsam sich zu entfernen. — Garten. Nacht. Abermals sind beide Paare in Herzensergiessungen begriffen, aber Sancho hat sie hineinschleichen sehen. Er kommt durch die Gartenthür mit Dienern und Licht. Leonor entflieht zeitig, auch Juan; aber Lisarda und Octavio treffen mit ihm zusammen. Die Männer erkennen sich als alte Feinde. Octavio, Lisarda hinter sich, sie mit dem Degen gegen den Bruder vertheidigend, zieht sich fechtend bis an das Haus zurück, wo Lisarda ein Kabinet öffnet, ihn hineinzieht, und schliesst. Sancho tobt an der Thür. Juan indess vermisst den Gefährten; er kehrt zurück: Sancho glaubt, es sei um ihm zu helfen. Bei Juan's Stimme tritt Octavio hervor; Juan stellt sich ihm zur Seite, auf die Gefahr seinen künftigen Schwager zu erzürnen, denn „er folgt, wem er folgt." Sancho fällt verwundet zu Boden. Juan und Octavio nehmen Lisarda mit sich: Beide halten sie für Leonor, denn Octavio hat gesehen, dass Sancho sie als Schwester verfolgte, und Juan, im Finstern und verwirrt, sieht nur auf die dringende Gefahr, in der doch Lisarda nicht sein kann. — Ursino indess kommt spät in der Nacht aus einem Spielhause; er hört das Geröchel eines Verwundeten, des Sancho, und eilt in den Garten, hebt ihn auf und verspricht ihm, als Mann von Ehre ihn zu schützen. Sancho befiehlt ihm seine Schwester Leonor, ein unschuldiges Mädchen, an. Er glaubt im Todeskampf zu liegen,

*) *¡Válgale Dios por criado*
Tan valiente y entendido!

und der alte Ursino nimmt deshalb das verwaiste Fräulein mit sich nach Hause.

Akt 3. Ursino's Haus. Noch Nacht. Juan und Octavio führen Lisarda herein. Lisarda hat den Kampf des Octavio mit dem Bruder gesehen und von einem früheren Zwist gehört. Das kann der Bediente nicht sein: es ist also nach ihrer Meinung Juan, der Bräutigam ihrer Schwester. So hat sie auch noch mit der Noth einer unerlaubten Neigung zu kämpfen. Ebenso plagt sich Octavio in unwiderstehlicher Liebe zu Lisarda. Es kommt Licht, und Juan erschrickt, als er nicht seine Geliebte sieht. Aber die Gefahr ist dringend. Beide Männer führen das Fräulein im Dunkeln nach einem Gartenzimmer. Eben kommt Ursino mit Leonor; beide Theile wollen sich nichts merken lassen, aber im finstern Hausflur vertauschen sie die Fräulein; Ursino führt Lisarda in ein abgelegenes Gemach. Es kommt Licht; er hat die Schwestern nie gesehen und ist ganz unbefangen, desto mehr erstaunt Lisarda. Sie will sich im Hause umsehen

Blind, verwirrt und schmerzversunken,
Dass die Füsse nur mit Mühe
*So viel Unglück tragen können.**)

Juan aber, im Gartenzimmer, erblickt endlich freudig seine Leonor, als Licht gebracht wird. Octavio dagegen vermisst die ersehnte Lisarda, welche er nunmehr ohne den Freund zu kränken lieben kann. Sie durchirrt das Haus, und endlich finden und entdecken sie beide die stille Sehnsucht und innige Liebe, welche nicht mehr durch die Scheu vor Erniedrigung gefesselt ist.

Sancho's Haus. Die Wunde ist unbedeutend gewesen. Ursino besucht ihn und findet ihn beschäftigt mit Plänen der Rache. Vorläufig schreibt er einen Brief an Juan, und fordert ihn auf so lange bis er den Hauptfeind Octavio gefunden hat. — Ursino's Haus. Sancho tritt mit dem Alten herein und findet statt der erwarteten Leonor Lisarda bei ihm. Ursino schützt sie, denn sein Haus ist ein Heiligthum, in dem keine Frau beleidigt werden darf. Sancho giebt ihm den Brief zu bestellen: er sieht, dass er an seinen Sohn ist. Aber der ehrenfeste Alte giebt ihn ab und sagt dem Sohne, er werde ihn tödten, wenn er nicht seine Pflicht als Mann' von Ehre ohne alle Rücksicht befolge. — Park. Sancho. Mit ihm Ursino als Secundant. Dann Octavio mit Juan als Secundanten. Juan erkennt bestürzt seinen Vater, und redet ihn als solchen an. „Ritter," sagt der Alte, „ich weiss nicht, was ihr wollt; bei solcher Gelegenheit weiss ich nur, dass ich dem folge, der mich mitbringt; bei dieser Gelegen-

*) *Absorta, ciega y turbada,*
Que apenas tantas desdichas
Pueden sustentar las plantas.

heit kenne ich niemand in der Welt weiter. Ich werde mich freuen, wenn ihr eure Schuldigkeit thut, denn ein edler Ritter muss in solchem Falle mit seinem Vater sich schlagen.“ Das Duell beginnt: zuerst Juan gegen Sancho und Ursino gegen Octavio. Dann tauschen sie die Plätze, und Vater und Sohn fechten. Sie werden getrennt durch den Statthalter, Lisarda und Leonor. Vermählung der Liebenden und allgemeine Versöhnung schliesst das Drama, in welchem Liebe und Ehre bei allen Verwirrungen und Gefahren als feste Angelpunkte gestanden haben.

Der Titel enthält das entscheidende Gesetz in Duellsachen, welches dem Edelmann unverbrüchlich streng gebietet, dem beizustehen, auf dessen Ruf und mit dem er gekommen ist. Dies ist hier durch das Duell zwischen Vater und Sohn auf die höchste Spitze getrieben; um zu zeigen, dass der Begriff der Ehre, als eines übersinnlichen Gutes, den natürlichen Banden vorangehen müsse. Wir haben dasselbe Ehrengesetz noch öfter bei Calderon, in No hay burlas con el amor III,104,1K; II,314,3H: *¡Honor, con quien vengo, vengo!* und in Cada uno para sí IV,741,1K; III,460,1H: *Sé Que la ley del duelo dijo Que yo con quien vengo, vengo.* Bei Moreto in der Posse El lindo Don Diego Akt 2 (p. 21, 2): *Perdonad, señora prima, Que yo con quien vengo, vengo.*

Wegen der Einrichtung der spanischen Bühne ist Con quien vengo, vengo merkwürdig. Aus S. 337,2K; 251,2H sieht man, dass zwei Häuser mit ihren Zimmern und die Strasse zwischen beiden zugleich auf den Brettern gewesen sein müssen. Der Dialog beginnt in dem einen Hause und endet im andern. Auch für die Zeit der Aufführung enthält unser Drama ein Merkmal. S. 319,1K; 236,1H fgg. wird weitläufig der Treffen der Spanier und Franzosen im Montferrat'schen in der Nähe der Festung Casale erwähnt. Diese fielen vor im Jahre 1640.*) Nach unseren öfter mitgetheilten Ansichten wird also die Aufführung etwa 1641 oder 1642 zu setzen sein. Zu diesem inneren Grunde kommt hier noch ein äusserer. In der Ausgabe des Vera Tassis ist unser Drama zwar erst im achten Theile, also unter den sogenannten Obras póstumas, allein in einem Bande spanischer Komödien, welcher laut der Inschrift auf dem Deckel schon im Jahre 1649 von einem Spanier aus seinem Vaterlande einem andern Spanier in Hamburg geschenkt wurde**), findet es sich bereits.

*) S. Ludolff's Schaubühne II, 753; Bertram's Fortsetzung des Ferreras XII, 404 fgg.

**) Es sind Bände verschiedener Komödien und verschiedener Dichter zusammengebunden. Ich verdanke die Mittheilung dieser Seltenheit, welche zu meinem Zwecke so förderlich ist, der Freundschaft und Geneigtheit von L. Tieck. Noch öfter werde ich dieser drei Bände ohne allgemeinen Titel und Jahreszahl zu erwähnen haben.

Früher als 1640 und später als 1649 kann es also auf keinen Fall geschrieben sein.

Zweimal ist dieses Stück in das Italienische übersetzt worden, unter dem Titel Con chi vengo, vengo. Einmal: tradotta dallo Spagnuolo in Italiano da Michele della Marra, Napoli 1665; dann von einer Schauspielerin Angiola d'Orso, Ferrara e Bologna 1669.

---

15. Los empeños de un acaso. (Die Verwicklungen des Zufalls.) III, 271K; II, 193H.

Wir wollen versuchen einen Faden durch die verschlungenen Gänge dieses Labyrinths zu geben, welcher vielleicht auch den Freunden der Gries'schen Uebersetzung*) nicht unwillkommen sein dürfte.

Akt 1. Madrid. Nacht, vor dem Hause der Leonor. Felix, ihr begünstigter Liebhaber, schlägt sich mit Diego, dem verschmähten. Ihr Vater kommt mit Licht. Diego flieht. Felix giebt vor, der Streit sei beim Spiel entstanden. Mit Leonor allein geblieben zeigt er, sinnreich sich zu quälen, Eifersucht. — Morgen. Park. Elvira, Diego's Schwester, verschleiert, begünstigt den Freund ihres Bruders Don Juan. Streng eingezogen gehalten, hat sie ihm ihre Liebe zugewandt. Vergebens bittet er sie sich zu entschleiern. Diego kommt dazu, sie entfernt sich. Beide Freunde allein. Diego bittet den Juan, er möge seinen gewandten Diener mit einem Brief in das Haus der Leonor abschicken. Es geschieht. — Vor Leonor's Hause. Die Liebe treibt Felix wieder bis an die Thür. Jener Diener kommt mit Diego's Brief. Felix zerschlägt ihm den Kopf, und droht seinem Herrn denselben Empfang, wenn er sich blicken liesse. Der Diener muss seinen Herrn nennen: es ist Juan. Felix lässt ihm nicht Zeit zu sagen, dass sein Auftrag von Diego komme. Neue Vorwürfe des Felix gegen Leonor. — Zimmer der Elvira. Bei ihr der Bruder mit Juan. Der letztere erzählt ihnen sein Glück mit jener unbekannten Dame. Zu ihnen der Diener mit verbundenem Kopf. Die Freunde streiten sich, wer von Beiden beleidigt sei, wer also sich zu rächen habe. Keiner giebt nach: Beide gehen, den Felix, den sie gar nicht kennen, zum Zweikampf zu suchen. Elvira hat zugehört.

Akt 2. Zimmer des Felix. Elvira, voll Besorgniss wegen der bevorstehenden Duelle, ergreift in blinder Angst das wunderliche Mittel, verschleiert den Felix aufzusuchen und ihn vor zwei Feinden zu warnen. Er dankt höflich ausweichend. Leonor kommt, ihren Freund Felix zu versöhnen; es erweckt ihre Eifersucht, eine Verschleierte bei ihm zu finden. Elvira geht unerkannt fort. Streit der Liebenden:

*) 'Bd. 3.'

Leonor entfernt sich, nicht versöhnt. Als Felix ihr folgen will, hält ihn Juan auf und fordert ihn wegen der Misshandlungen des Dieners. Sie wollen zum Kampfe, aber der Eintritt des Diego hindert es, denn er verlangt früher Genugthuung. Beide bestimmen ihm einen Ort, und gehen ihn dort zu erwarten. Felix, im Zweifel, wer zuerst nach den Gesetzen der Ehre befriedigt sein müsse, wird vom Vater der Leonor besucht. Felix schildert ihm seine Lage in einem Bilde, und der Alte entscheidet, Juan habe das erste Recht als Beleidigter und Herausforderer. Der Vater, allein im Zimmer des Felix geblieben, schreibt einen Brief, die Sache gütlich zu schlichten. Zu ihm, blind vor Eifersucht, seine Tochter Leonor. Sie hält den am Schreibtisch Sitzenden für ihren geliebten Felix und greift nach dem Brief. Der Vater erkennt seine Tochter und ihre Schuld. Er will sie erstechen, wird aber vom Diener gehalten und im Zimmer eingeschlossen. — Einsamer Platz hinter dem Kloster Sanct Augustin. Juan, zu ihm Felix. Das Duell beginnt. Es wird durch den Diener des Felix gestört. Er berichtet die dringende Gefahr der Leonor. Juan erbietet sich den Streit aufzuschieben, bis das Fräulein gefunden und gesichert ist. Er selbst verpflichtet sich aus allen Kräften dabei thätig zu sein.

Akt 3. Strasse. Felix und Juan haben vergeblich gesucht. Diego zu Beiden, da sie sich die Hand reichen. Felix begiebt sich nach seiner Wohnung, und Juan erzählt dem Diego den Grund und die Gefahr seiner Geliebten. Diego entsagt nunmehr seinen Ansprüchen auf ihr Herz, wünscht aber sie zu finden und zu schützen, um seine, des Verschmähten, Liebe zu beweisen. Juan allein. Zu ihm sein Diener mit der Nachricht, eine Dame (Leonor) habe sich in seine Wohnung geflüchtet. — Zimmer des Juan mit einem Kabinet. Leonor, zu ihr Juan. Er verspricht ihr Schutz und Rettung. Elvira, verschleiert, besucht den Juan. Leonor zieht sich in das Kabinet zurück. Geräusch. Elvira will sich hinein flüchten. Leonor hat innen verriegelt. Diego tritt ein. Er hat gehört, Leonor sei bei seinem Freunde. Die verschleierte, stumme, geängstete Schwester hält er für die Geliebte. Keine Antwort bei seinen Bitten. Juan versichert, es sei nicht Leonor, und bittet zuletzt die Unbekannte sich zu entschleiern, um so Diego los zu werden. Da giebt sie heimlich dem Juan sich als Elvira, als Diego's Schwester, zu erkennen. Felix mit einer Sänfte, die Leonor abzuholen. Um Elvira zu sichern, soll Felix diese als Leonor mit sich nehmen und so den Diego entfernen. Da eilt Leonor aus dem Kabinet herbei, und Felix bringt sie fort. Diego, argwöhnisch, will die Verschleierte sehen. Da stürmen Leonor und Felix wieder zurück, hinter ihnen Leonor's Vater. Elvira flüchtet in das Kabinet. Felix versöhnt den Alten, indem er um die Hand der Leonor bittet. Juan tritt vor das Kabinet und bittet die Ver-

borgene hervorzutreten, da ihr Geliebter schon ihr Gemahl sei. Elvira tritt vor, reicht dem Juan ihre Hand, der nunmehr ohne zu wissen wie zu einer Frau gekommen ist. Diego ist befriedigt, und allgemeine Versöhnung beschliesst den Wirrwarr der Verwicklungen des Zufalls.

Th. Corneille hat in seinem Lustspiel Les Engagemens du Hazard *), welches 1651 aufgeführt ward, den Inhalt des unsrigen ziemlich treu nachgebildet. Die drei ersten Akte weichen gar nicht ab. Sie gehen bis zum Duell des Felix.**) Der vierte Akt ist dagegen entlehnt aus der ersten Hälfte des zweiten von Calderon's Casa con dos puertas mala es de guardar (Nr. 1). Der fünfte endlich giebt den Schluss unseres Drama's wieder. Die Arbeit des Corneille ist leicht, fliessend, und der Dialog bewegt sich rasch; sonst aber gilt auch hier das zum Astrólogo fingido (Nr. 6) Bemerkte. Schon aus der Jahreszahl des Corneille'schen Lustspiels geht hervor, dass das spanische Stück zu den früheren des Dichters gehört und jedenfalls bis 1650 verfasst ist.

Ich bin so glücklich, einen Madrider Druck vom Jahre 1653 zu benutzen, wo die Komödie den Titel führt: Los Empeños que se ofrecen, in einer Sammlung spanischer Schauspiele unter dem Titel: El mejor de los mejores libros, que han salido de Comedias nuevas. Madrid 1653. Glücklich, kann ich sagen, denn diese alte Ausgabe zeigt, dass der gewöhnliche Text (auch der von Sevilla, en la Imprenta Real) auf das kläglichste und armseligste interpolirt ist. Sinn und Versmaass fehlen oft gänzlich. Die Feinde des Calderon sind oft geneigt, ihm diese Entstellungen als Fehler vorzuwerfen, und manche Anbeter des grossen Mannes bewundern sie wohl gar! Der Schluss lautet darin:

Los empeños, que se ofrecen.

Im neuen Druck dagegen:

Los empeños de un acaso.

Es ist, als wenn die späteren Veränderungen von irgend einer Seite gemachte schülerhafte Versuche wären, auch etwas von dem Eigenen in des grossen Meisters Werk hineinzuschwärzen, nicht unähnlich den Glossemen bei alten Schriftstellern.

So wie viele Schauspiele dem Calderon beigelegt sind, welche nicht von ihm herrühren, so ist dies, welches er verfasst hat, umgekehrt auch einem andern Verfasser beigelegt worden. Es liegt nämlich ein Druck des Schauspiels vor mir mit dem Titel: Comedia Famosa. Los Empeños que se ofrecen. Del Doctor Juan Perez

*) Poëmes dramatiques de Th. Corneille, Paris 1738, t. I.

**) Die erste Schlägerei in der Nacht wird nur erzählt und geschieht nicht auf der Bühne selbst.

de Montalvan. Es ist wörtlich das Calderon'sche Schauspiel, obgleich der Huerta'sche Katalog zwei Empeños que se ofrecen, eins von Montalvan, eins von Calderon, als verschiedene Stücke neben einander stellt. Aehnliche Missgriffe werden wir bei noch anderen Dramen ertappen.

---

16. Guárdate de la agua mansa. (Stille Wasser sind tief.) IV, 342K; II, 377H. *)

Ein ächtes herrliches Familiengemälde, die Charaktere unmittelbar aus dem wirklichen Leben genommen und so scharf gezeichnet wie sonst selten. Man wird in vielen Stellen an die Charaktere im Don Quixote erinnert. Die Dueña Mari Nuño mit ihrer Feierlichkeit, Gutmüthigkeit und den erhaltenen Prügeln stellt sich der Altisidora an die Seite. Unvergleichlich aber ist der asturische Tölpel (Figuron **)) Don Toribio Cuadradillos, der aus der Provinz anlangt, ein Madrider Fräulein zu heirathen, ein tausendmal potenzirter Rochus Pumpernickel und Pachter Feldkümmel. Hier hat der Dichter sein grosses komisches Talent vorzüglich entwickelt.

Guárdate de la agua mansa ist zuerst gedruckt in: Comedias nuevas escogidas de los mejores Ingenios de España. Octava Parte. Madrid 1657. Aufgeführt ist es nach 1649, wie die über Alles glänzende Beschreibung der Einholung der zweiten Gemahlin Philipps IV. (15. November 1649) zeigt, S. 345,2K; 380,1H. Die prachtvoll ausgeführten Triumphbogen (S. 365,2K; 397,1H ff. ***)) waren nach Calderon's Angabe verfertigt und besonders erklärt. (Vergl. Vera Tassis vida de Calderon I, IV, 1K; I, XXXI, 1H.)

S. 345,2K; 380,1H: *Deudora Alemania estaba*
Á España de la mas rica,

---

*) 'Uebersetzt von Gries, Bd. 6: Hüte dich vor stillem Wasser.'

**) 'Vergl. Nr. 96 des Anhangs zu El galan sin dama.'

***) *Eugenia: Llegamos adonde estaba*
En el Prado un arco excelso,
Que á las nubes se levanta.
Clara: Aquí en el nacional trage
Madrid de su antigua usanza
Esperó á su nueva Reina,
Vestida de blanco y nácar;
Y para significar
De sus afectos las ansias,
Con que liberal quisiera
Poner el mundo á sus plantas etc.

De la mas hermosa prenda,
Desde el venturoso dia,
Que María, nuestra Infanta,
Generosamente altiva,
Trocó la española Alteza
Por la Magestad de Ungría.

Dies leitet uns zurück zu Mejor está que estaba (Nr. 4). Dieses Unterpfand (prenda) ist Maria, Tochter Philipps III. und Schwester Philipps IV., aus deren Vermählung mit Kaiser Ferdinand III. die junge Königin Mariana (Maria Anna) entsprang, die in einem Alter von vierzehn Jahren mit ihrem Oheim, dem fünf und vierzigjährigen Philipp IV., verbunden wurde. Ihr Bruder Ferdinand brachte sie bis nach Trient. S. 346,1K; 380,2H:

Ferdinando, Rey de Ungría
Y Bohemia, inclito jóven,
Que no vanamente aspira
Que, heredada la eleccion),*
Roma su laurel le ciña,
En nombre del Rey con ella
Se desposa, y ejercita
Tan amante sus poderes,
Que, sin perderla de vista,
Hasta Trento la acompaña
Con la pompa mas lucida,
Con el fausto mas real,
Que vió el sol; pues á porfía
Españoles, Alemanes
Y Italianos con su vista
Se compitieron de suerte,
Que era gloriosa la envidia etc.

Von Trient nach Mailand brachte sie der Herzog von Tursis. Ebenda:

El cargo del mar al Duque
De Túrsis (de esclarecida
Generosa casa de Oria,
Siempre afecta y siempre fina
Á esta corona) le dió,
Porque de nuevo repita
En servicios y finezas
Obligaciones antiguas.
La Reina estuvo en Milan
Detenida algunos dias...

Man bemerke im Obigen und nachher die vielen Anspielungen auf Ferdinand's IV. baldige Wahl zum römischen König, und man kann den Wunsch der spanischen Hofpartei nicht verkennen, ein Ehe-

*) Ein ernst gemeintes Wortspiel, das nur äusserlich zusammenhängt mit den bei den Gongoristen so beliebten ὀξύμωρα.

bündniss zwischen Ferdinand IV. und Maria Theresia, Tochter Philipp's IV., zu stiften. Allein die Furcht der Spanier vor Frankreich, und dann der frühe Tod dieses Ferdinand vereitelten den Plan. S. Ludolff II, 1650.

---

17. No siempre lo peor es cierto. (Nicht immer ist das Schlimmere gewiss.) IV, 218K; II, 461H.

Akt 1. Valencia. Gasthof. Carlos mit Leonor auf der Flucht aus Madrid. Erst hier bricht er das Schweigen, das er auf der ganzen Reise beobachtet hat, da er sie für untreu hält. Sein Vetter Juan besucht ihn auf seine Einladung im Gasthof. Leonor muss sich verbergen und mit anhören, wie Carlos dem Juan erzählt, er habe in einer Nacht im Zimmer seiner Braut Leonor einen Mann versteckt gefunden, diesen todt zu Boden gestreckt, und sei jetzt mit ihr hieher geflüchtet, sie und sich zu sichern, nicht sie zu heirathen, da der Augenschein ihn von ihrer Untreue überführt hat. Juan bietet ihr eine Zuflucht in seinem Hause bei seiner Schwester Beatriz an. Leonor zeigt sich, betheuert ihre Unschuld, und erbietet sich als Dienerin bei Beatriz zu verweilen. Liebe und Verdacht wogen in der Seele des Carlos: dieser behält die Oberhand, trotz der innigen Liebe und Wahrheit in Leonor's Worten und Blicken und Thränen, denn er glaubt an das Sprüchwort: Immer ist das Schlimmere gewiss.

Zimmer der Beatriz. Sie liest einen Brief aus Madrid, der meldet, dass ihr Geliebter Diego dort um ein anderes Mädchen geworben hat und von einem Nebenbubler schwer verwundet ist. Jetzt ist er genesen und wird stündlich in Valencia erwartet. Zu ihr kommt Leonor, als Zofe gekleidet, und wird in ihren Dienst genommen. — Nacht. Diego, von der Reise kommend, erst vor, dann in dem Hause der Beatriz. Eben empfängt sie ihn mit Vorwürfen; da erscheint der Bruder mit Carlos an der Thür. Diego und der Bediente werden in ein Kabinet versteckt. Mitleid und heisse Liebe ergreifen den Carlos, als er die Geliebte in Kleidung und Geschäften einer Dienerin sieht. — Mitternacht. Diego wird mit dem Diener aus dem Kabinet geholt, sie entspringen über einen Balkon in die Strasse.

Akt 2. Gasthof. Früh Morgens. Carlos traut seinem Herzen nicht; er will fliehen, um nicht wider Willen zu Leonor hingerissen zu werden. Zu ihm Juan. Er hat die über den Balkon Entspringenden gesehen, und ersucht seinen Freund in einem Kabinet hinter seinem Zimmer sich zu verbergen, um die Thäter zu überraschen und zu bestrafen. Carlos willigt freudig ein, denn nun hat er einen Grund, in der Nähe der Geliebten zu verweilen. — Haus des Juan.

Carlos wird dort verborgen, und Allen, auch der Leonor, gesagt, er sei abgereist. Das treue, verlassene Mädchen findet nur in Thränen Trost, nur in ihrem Bewusstsein Stärkung. — Juan allein, zu ihm der Vater der Leonor aus Madrid mit einem Empfehlungsschreiben. Er sucht den Diego auf, der in dem Zimmer der geflüchteten Tochter verwundet wurde: denn den ersten begünstigten Freier, Carlos, kennt er nicht. Darum soll Diego ihm Genugthuung gewähren. Juan verspricht ihm Beistand.

Abend. Strasse. Diego mit dem Diener, welchem der Satz über den Balkon schlecht bekommen ist, denn der Fuss ist ihm gelähmt. Zu ihnen die Zofe der Beatriz. Von Natur gutwillig, und noch mehr durch einen Geldbeutel erweicht, lässt sie den Diego in das Haus, um sich bei ihrer Gebieterin Beatriz persönlich zu entschuldigen. — Haus der Beatriz. Es ist Nacht geworden. Diego bei seiner Geliebten. Juan hat ihn hineingehn sehen, und folgt. Diego verbirgt sich, immer verfolgt von Juan, der mit gezogenem Degen und Licht den Verführer sucht. Diego flüchtet immer weiter bis in die Kammer der Leonor. Hier findet ihn Juan. Um die Ehre der Beatriz zu retten, versichert Diego, er sei zu dem Fräulein Leonor gekommen, welche er von Madrid her kenne, und eingelassen worden. Der Bruder ist nun wohl beruhigt, aber Carlos, obgleich nunmehr von neuer Untreue seiner Braut überzeugt, zieht den Degen. Bei dem Waffengeklirr kommen die Nachbarn. Die Weiber löschen die Lichter aus, und Diego entwischt im Finstern. — Carlos will nun sogleich fort. Die arme Leonor, von der unverschämten Beatriz wegen ihrer Liebeshändel gescholten, ruft:

O wer könnte
Sich den Busen reissen auf,
Dass das Herz mit Thaten spräche,
Und die Stimme nicht mit Worten!

Dann sinkt sie in Ohnmacht. Die Liebe des Carlos erwacht bei diesem Anblick in ihrer ganzen Stärke.

Akt 3. Zimmer des Juan, mit dem Kabinet, wo Carlos verborgen ist. Morgen. Carlos erklärt dem Freunde seinen Entschluss, die eigene Liebe der Ehre der Geliebten zum Opfer zu bringen. Diese kann jetzt nur gerettet werden, wenn Diego sich mit ihr vermählt. Juan billigt den grossmüthigen Entschluss. Seine Schwester Beatriz soll die Sache in Richtigkeit bringen, weil es für die Männer sich nicht ziemt. Carlos verbirgt sich im Kabinet. Beatriz übernimmt den Auftrag scheinbar willig. Sie fragt zuerst Leonor um ihre Meinung; Carlos lauscht und hört mit ungläubigem Erstaunen, wie Leonor den Antrag entschieden abweist. Leonor, allein, klagt ohne zu wissen, dass ihr Geliebter sie hört. Da erscheint ihr Vater, er-

kennt die Tochter, und stürzt mit dem Dolch auf sie los. Sie flüchtet in die Ecke, Carlos öffnet das Kabinet, und schliesst sie mit sich ein. Der Alte lärmt an der Thür. Juan beruhigt ihn mit der Versicherung, es solle Alles zu seiner Ehre ohne Blutvergiessen sich enden. Beide Männer gehen weg. Leonor aus dem Kabinet; sie muss dem Carlos versprechen, der Beatriz seinen Aufenthalt daselbst zu verschweigen. — In demselben Zimmer. Beatriz mit Diego allein: Carlos lauscht im Kabinet. Beatriz macht dem Diego scheinbar gleichgültig den Antrag zur Vermählung mit Leonor. Er weist ihn mit Abscheu zurück. In Madrid hat sie seine Artigkeiten so beleidigend aufgenommen, dass er, um ihren Hochmuth zu beschämen, bei Nacht sich hat von einer Dienerin einführen lassen, denn nur so konnte er ihr vorhalten, dass sie einen Andern begünstige. Und in Valencia hat sie bloss die Schuld seiner geliebten Beatriz tragen müssen. Der glückliche Carlos sieht nun die Unschuld seiner Leonor. Da erscheint Juan mit Leonor's Vater. Diego will sich im Kabinet verstecken, Carlos tritt ihm entgegen. Der Alte will Beide züchtigen; Juan befiehlt dem Diego der Leonor die Hand zu reichen, er weigert sich, und Carlos tritt auf seine Seite mit den Worten: „Leonor ist meine Gemahlin.“ Der Vater verzeiht Beiden willig, denn seine Ehre ist gerettet. Juan staunt und verlangt Aufklärung; Carlos stellt sich auf seine Seite und ruft dem Diego zu: „Don Diego, reicht der Beatriz die Hand!“ Es geschieht. „Warum?“ fragt Juan. Die Antwort ist eben so fein als überzeugend:

Pues si, adonde está Leonor
Y Beatriz, él entra y sale,
Y yo caso con Leonor,
Fuerza es que él con Beatriz case.

Dieses Lustspiel hat in der Erfindung einige Aehnlichkeit mit Peor está que estaba. Jedoch ist das jugendliche Feuer, welches in jenem glüht, in dem unsrigen nicht zu finden, vielmehr scheint Alles sehr verständig und absichtlich angelegt und durchgearbeitet.

Auch hiervon ist eine Uebersetzung in der oft erwähnten Manier im Théâtre Espagnol (II, 253) unter dem Titel Se défier des Apparences.*) Eine Nachahmung ist Scarron's La fausse Apparence. Das Original ist zuerst mit dem ächten Titel gedruckt 1652, in: Primera Parte de Comedias escogidas de las mejores de España. Es ward auch einzeln verkauft unter dem Titel Nunca lo peor es cierto. Eine solche Ausgabe liegt vor mir, aus Sevilla en la Imprenta Real. Dieser schlechten Veränderung des Titels lag wahrscheinlich auch eine betrügerische Absicht zu Grunde.

*) Ueber die englische Uebersetzung von Digby, Grafen von Bristol, s. zu Peor está qui estaba (Nr. 3).

18. El maestro de danzar. (Der Tanzmeister.) I, 606 K; II, 77 H.

Akt 1. Valencia. Grosse Nachtscene auf der Strasse bei Mondlicht. Enrique ist so eben hier aus Madrid angelangt, völlig fremd in der Stadt. Ihn zieht die Sehnsucht nach seiner geliebten Leonor. In Madrid hat er sich heimlich mit ihr verlobt, als sie bei ihrem Oheim lebte. Jetzt wohnt sie mit ihrem Vater, der aus Indien zurückgekehrt ist, in Valencia. Der Diener hält dem Enrique die Thorheiten seines ganzen Benehmens vor; da klirren die Degen vor einem Hause in der Ferne, und eine Verschleierte eilt geängstet herbei und fleht den fremden Ritter um Schutz an. Er geht mit ihr von dannen; dann schleicht sich Felix mit dem Degen und verhüllt vorüber. Nun folgt Juan, auch mit blossem Degen, umringt von geschäftigen Freunden, unter denen auch Leonor's Vater. Mit Mühe unterdrückt Juan den nagenden Schmerz, denn die Fliehende ist seine Schwester Beatriz: er hat sie mit einem Manne in ihrem Zimmer ertappt. — Anderer Theil der Stadt. Enrique und Beatriz werden von Gerichtsdienern angehalten. Indess er sich mit ihnen schlägt, entkommt Beatriz glücklich. Enrique zieht sich verwundet in ein Haus zurück. Der Eigenthümer, Felix, zeigt ihm den Weg über die flachen Dächer Valencia's in entlegene Häuser.

Zimmer Leonor's. Sie klagt um die Abwesenheit des Geliebten. Da stürzt Beatriz herein und fleht um Schutz, bald darauf von einer andern Seite Enrique. Ihn hat die luftige Wanderschaft auf den Dächern glücklich hieher gebracht. Die Liebenden, Leonor und Enrique, schwimmen in Wonne, sich so unerwartet zu finden. Da erscheint Leonor's Vater. Enrique verhüllt das Gesicht durch das Wundenband, und Leonor bringt geschickt ihrem Vater bei, dass beide Fremde zugleich hier Schutz gesucht haben. Beatriz erhält für die Nacht Herberge, Enrique wird höflich entlassen.

Akt 2. Eben daselbst. Morgen. Leonor bittet den Vater, der Beatriz noch länger den Aufenthalt dort zu gestatten. Er willigt ein, doch so dass Beatriz nicht merken darf, dass er darum wisse. Dann geht er zu deren Bruder, die Sache in Ordnung zu bringen. — Strasse. Die Freunde Juan und Felix verhehlen mit Mühe den Kummer, der sie drückt. Zu ihnen der Alte; Juan spricht von der Krankheit seiner Schwester, und böse Ahnungen quälen den Felix.

Leonor's Zimmer. Sie im süssen Gespräch mit dem Liebling, indess die Zofe zur Guitarre singt, um das Geflüster der Liebenden den Ohren der Beatriz im Nebenkabinet zu verbergen. Die Guitarre ist verstimmt: Enrique nimmt sie in die Hand, sie in Ordnung zu bringen. Plötzlich tritt der Alte ein und findet den Fremden in der seltsamen Stellung mit der Guitarre. Leonor stellt ihn sogleich ihrem Vater

als einen Tanzmeister vor, von welchem sie die in Valencia so gewöhnlichen Tänze zu erlernen hoffe. Der Alte ist sehr erfreut über den Gedanken und verlangt die Lehrstunde mit anzusehen. Enrique aber sprengt durch scharfes Ziehen die Saiten der Guitarre. Er wird auf Nachmittag wieder bestellt. Beatriz mit ihrer Freundin allein: diese lässt sich erweichen und ladet Felix, der Beatriz Geliebten, in ihr Haus. -- Vor dem Hause. Felix folgt der Zofe und einem Zeichen am Gitter, und tritt in Leonor's Haus. Enrique beobachtet, blinde Eifersucht packt ihn, er stürmt zur Thür. Ihm nach der Diener mit der Guitarre. — Drinnen. Leonor führt Felix in das Kabinet zu Beatriz, und lässt dann öffnen. Enrique tritt auf. Bitter und zürnend will er dem Ritter in das Kabinet folgen, vergeblich ist das Schmeicheln und Flehen der liebenden Leonor; da erscheint der Vater, und der wüthende Ritter muss die Guitarre nehmen, den Hut auf den Degen stecken und die Tanzstunde mit Verbeugungen und Knixen beginnen. Der Alte hat seine Freude am Zusehen, und der Meister kann nur durch einige Wortspiele und heimliche Verwünschungen dem verbissenen Grimm Luft machen. Endlich muss er fort, versichert aber der Leonor, dass er ihren Buhlen auf der Strasse mit dem Degen erwarte.

Akt 3. Gleich darauf. Zimmer des Alten. Juan bei ihm. Offen entdeckt er ihm die Flucht seiner Schwester und deren Grund. Er fordert seinen Rath. Der Alte räth, der Klugheit Gehör zu geben und Beatriz sogleich zu vermählen. Jener ist dankbar und willig, worauf der Alte es übernimmt, die Sache in Ordnung zu bringen. — Leonor's Zimmer. Enrique, von Eifersucht geplagt, ist wieder da, indem der vermeinte Nebenbuhler sich noch nicht hat blicken lassen. Er muss sich verbergen, und Leonor führt nun die beiden Liebenden, Felix und Beatriz, aus dem Kabinet und verkündet ihnen ihr nahes Glück. Jeder Zweifel schwindet dem Enrique bei dem Licht der Wahrheit. Als jene fort sind, tritt er vor; aber die Geliebte zeigt sich jetzt gekränkt und scharf bei seinem demüthigen Bitten. Plötzlich naht Juan, den Alten zu sprechen. Enrique verbirgt sich abermals, und hört hier zu seinem Schrecken, wie Juan die Gelegenheit benutzt, der Leonor ehrfurchtsvolle Anträge zu machen. — Die Liebenden allein. Neue Vorwürfe des Enrique unterbricht der Vater mit dem Auftrag an den Tanzmeister, Musik zum Hochzeitabend zu bestellen. Dann schlägt er dem Juan den Felix zum Gemahl der Beatriz vor, sie selbst erscheint, Alle sind mit dem glücklichen Ausgang zufrieden, und Juan erfährt nicht einmal, dass seine Schwester ein Verständniss mit ihrem Bräutigam gehabt hat. Leonor bleibt allein; zu ihr Enrique, der sich wider ihren Willen versteckt, als sämmtliche Gäste eintreten. Zum Schluss erscheint auch noch der Oheim aus Madrid, bei welchem Leonor so lange gewohnt hat und

aus dessen Hause ihre Bekanntschaft mit Enrique sich schreibt. Man braucht das Kabinet, da der Oheim auf der Reise mit dem Wagen umgeworfen ist. Der Vater öffnet es gewaltsam, denn die Weiber wollen den Schlüssel nicht finden — da tritt der Tanzmeister mit dem Degen heraus. Der Alte will ihm die Zofe zur Strafe als Frau geben, allein der Herr Oheim erkennt sogleich in ihm den alten Liebhaber Leonor's, dem er schon in Madrid nachgestellt hat. Die Degen klirren. Aber Juan räth zur Güte und Mässigung, wozu ihm vorher gerathen worden. Da Enrique von altem Adel ist, obwohl arm, so erhält er Leonor's Hand und mit ihr das Glück seines Lebens.

Auch dieses Schauspiel ist für den Hof bestimmt gewesen, wie der Schluss lehrt:

Pidiendo á esos reales pies
El perdon de nuestras faltas.

Rasches Fortschreiten, eine unendliche Gewandtheit und Sicherheit in allem Technischen, dabei Kraft, Wärme und Frische verkünden darin den Meister. Nur die Charaktere sind nicht so scharf geschieden wie in andern Intriguenstücken der besten Zeit, wofür die angedeuteten Vorzüge reichlich Ersatz bieten.

Calderon scheint sich hier an die französische Regel der Beschränkung der Zeit auf vierundzwanzig Stunden haben binden zu wollen. Die Zofe sagt am Ende des zweiten Akts (S. 623,1K; 91,2H):

¿En qué ha de parar aquesto?
Y mas en veinte y cuatro horas,
Que da la trova de tiempo.

Das Lustspiel des Lope de Vega El maestro de danzar gehört zu den frühesten Werken dieses reichen Geistes, denn schon 1604 (in der Vorrede zu El peregrino en su patria) nennt er es unter seinen ächten Erzeugnissen. Ich kenne es aus dem Abdruck in: Parte tercera de Comedias de los mejores Ingenios de España, Madrid 1653, daselbst Bl. 131 (El Maestro de danzar. Comedia famosa de Don Lope de Vega Carpio).*) Offenbar wollte Calderon mit Lope wetteifern. Auch bei Lope ist ein armer Ritter und Anbeter eines Fräuleins, der sich als Tanzmeister in ihr Haus und Herz einzuführen weiss und zuletzt ihre Hand erhält. Ungemein leicht, gewandt, lebendig, rasch ist der Gang, die Intrigue vielfach verschlungen und doch klar zu übersehen, die Sprache meisterhaft sicher, der höhere Gesellschaftston dichterisch aufgefasst. Aber die darin vorkommende Liebschaft mit einer jungen Ehefrau, die ihren Gatten nicht liebt, musste dem Calderon nach seiner Gesinnung höchst anstössig sein; und vielleicht ist dies die wahre Ursache, warum er sein Drama auch dem Titel nach als Gegenstück zu dem seines

*) 'S. jetzt in Hartzenbusch Ausgabe des Lope de Vega t. II (Bibl. de aut. esp. t. XXXIV), p. 71.'

grossen Vorgängers bestimmte. Ja, mit ausdrücklichen Worten zielt er gerade darauf zu Anfang von Akt 2, S. 613,2K;83,2H:

..Dándome á entender discreta,
Que, aunque es delito de amor,
Es delito con enmienda,
Como quien dice que no
Toca en marido la ofensa,
Sino en padre ó en hermano etc.

Die Sprache im Calderon'schen Stück scheint auch absichtlich besonders frei von erhabenen Bildern, Antithesen und tiefsinnigen Vergleichen. Daher der Gracioso hier des Dichters Lieblingsredensart dem Gelächter preis giebt, S. 625,2K;93,1H:

Esos son los solecismos
De amor, dar persona que hace
Y padece á un tiempo mismo.

Wie ernsthaft ist dies dagegen angebracht in El galan fantasma I,308,1K;I,291,3H: *Barbarismo de amor grande, Salir á ver, y ser vista; Pues, mal gramático, sabe Persona hacer que padece De la persona que hace.* Dann La vida es sueño I,20,1K;I,15,1H: *Porque soy persona que hace, Y persona que padece.* Mañanas de abril y mayo I,650, 1K;II,292,3H: *Que soy en un caso mismo Persona que hace y padece.* Cuál es mayor perfeccion III,58,1K;I,75,2H: *..Que á un mismo tiempo me vean Celos, que doy y me dan, Persona que hago y padezca.* Afectos de odio y amor II,40,2K;II,105,2H: *Esto Es ser persona que hago, Y persona que padezco.* Auristela y Lisidante III,549,2K;III, 637,1H: *..Si en gramática de amor Saber distinguir es fuerza Que no es la persona que hace La que padece.* Gustos y disgustos son no mas que imaginacion III,130,2K;III,9,1H: *Que en gramáticas de amor Los sirvientes mas leales Son personas que padecen, Sin ser personas que hacen.* El Josef de las mugeres III,267,2K;III,374,1H: *Buena gramática es Melancia, pues quiere que este, Ya que no es persona que hace, Sea persona que padece.* Sehr spitzfindig angewendet finden wir es in Amado y aborrecido IV,494,2K;III, 228,1H: *Mas quien ama y no merece, De amor la persona es que hace, Del desden la que padece.*

S. 606,2K;77,2H:

Y tan ciego
Quedaste, que, Lazarillo,
Desde aquel punto te adiestro.

Anspielung auf den bekannten Spitzbubenroman Lazarillo de Tormes von Diego Hurtado de Mendoza.*) Ganz ähnlich Moreto

*) Dieser Roman wird als der älteste in dieser Gattung angesehen. Er erschien zuerst 1553. Mendoza schrieb ihn als Student in Salamanca.

Trampa adelante, Akt 3 Anfang: .. *Que puede servir á un ciego Segun es de Lazarillo.*

S. 607,1K; 78,1H: ..*De Esplandian y Belianis,*
Amadis y Beltenebros,
Que á pesar de Don Quijote
Hoy á revivir han vuelto.

Vergl. Las manos blancas no ofenden IV, 184,2K; III, 299,3H und Argénis y Poliarco I, 399,2K; I, 454,3H. (S. zu Nr. 40 und zu Nr. 69). Ueber Belianis*) s. das Urtheil des Cervantes, D. Quixote I, Kap. 6. Beltenebros (Schöndunkel) ist der Beiname des Amadis auf dem Felsen Armuth.

S. 607,2K; 78,2H: *El onceno mandamiento*
Es: No estorbarás!

Unser eilftes Gebot ist: Lass dich nicht verblüffen. Das hier gegebene heisst das erste der Liebe Mañanas de abril y mayo I, 640,1K; II, 284,1H: *Aunque es el primer precepto De amor no estorbar...*

S. 609,1K; 79,2H: *Para los dos es lo mesmo*
La plaza de la Olivera
Que las coplas de Oliveros.

Die Plaza de la Olivera ein Platz in Valencia. Vergl. S. 630,1K; 97,1H: *Acuérdate de la plaza De la Olivera, muger* und Primero soy yo III, 307,1K; IV, 10,1H: .. *como vamos á salir á la Olivera.* Die Coplas von Oliver aber, ein spanisches Volkslied, finde ich in unsern Romanzensammlungen nicht. Nur beiläufig kommt Oliver daselbst vor, z. B. in der von Gaiferos.

---

19. Primero soy yo. (Zuerst komme ich.) III, 296K; IV, 1H.

Möge der freundliche Leser an unserer Hand die verschlungenen Pfade dieses reizenden Irrgartens durchwandern, und es uns gelingen in unserm Abriss die Haupttheile aufzufassen und wiederzugeben.

Akt 1. Scene: Valencia und die nächste Umgebung. Gutierre mit dem Räuberhauptmann Fadrique lauert vor dem Landhause der Familie Ansa den beiden Brüdern Alvaro und Vicente Ansa auf. Vergeblich; nur ihre Schwester Hipolita Ansa ist wegen einer schweren Krankheit aus dem Kloster, wo sie erzogen worden, nach dem Landhause gebracht. Gutierre berichtet den alten Familienzwist zwischen seiner Partei und den Ansa, was lebhaft an die Streitigkeiten der grossen italienischen Häuser im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert erinnert. Auch die Geliebte des Gutierre,

*) El valeroso e invencible Principe Don Belianis de Grecia, vom weisen Friston angeblich griechisch verfasst, erschien Estella 1564.

Laura, hat Alvaro Ansa bei einer Spazierfahrt nach Grao *) seinem Gegner abgewinnen wollen. Fadrique, ein tapferer Krieger, der aus Noth Räuber geworden ist, und dem Gutierre sehr verpflichtet, verspricht diesem allen Beistand. Einen alten unterirdischen Gang, der in den Garten des Landhauses führt, hat Gutierre entdeckt und bearbeiten lassen, um seine Feinde dort zu überfallen. Plötzlich stürzt ein Theil der alten Galerie des Landhauses, auf welcher Hipolita und ihre Zofe Juana der Abendlandschaft geniessen wollen, hinunter, und der andere Theil droht die Gefallenen zu verschütten. Gutierre zieht Hipolita hervor, und entfernt sich bei ihrem Dank ohne seinen Namen nennen zu wollen.

Zimmer der Hipolita in Valencia. Die tiefe Melancholie des Fräuleins hat nun den Gegenstand ihres unbewussten Sehnens gefunden: sie liebt den Retter ihres Lebens, Gutierre. Lisardo kommt mit seiner Tochter Laura, der Geliebten des Gutierre, und bringt sie in ihren Schutz als Dienerin mit einem Empfehlungsschreiben ihrer Muhme. Hipolita nimmt sie freundlich auf. Alvaro findet die Laura allein in seinem Hause und empfindet zwiefache Freude. Laura erzählt der Hipolita ihre Armuth, ihr Unglück, ihre Liebe, und sinkt, von der Erinnerung ihrer Leiden überwältigt, in Ohnmacht.

Akt 2. Valencia, im Palast der Ansa. Hipolita entdeckt nun auch der Laura ihre Liebe zu dem unbekannten Lebensretter. Juana hat den Diener desselben im Vorübergehen hereingerufen; er wird zu den Fräulein gebracht; Alvaro kommt dazu. Hipolita sagt dem Diener, sie habe von ihm den Namen seines Herrn, ihres Retters, erfahren wollen: jener, bekannt mit der Feindschaft beider Häuser, nennt seinen Herrn, den Gutierre, Iñigo de Ribera, zeigt aber der Juana dessen Wohnung an. Alvaro theilt der Schwester mit, sie wollten auf ihr Landhaus ziehen, weil seine und Gutierre's Partei dem Vicekönig hätten angeloben müssen, ihren Streit aufzuheben. — Vor und im Hause des Gutierre. Fadrique hat sich zu seinem Freunde geflüchtet, da sein ganzer Haufe versprengt oder gefangen ist. Juana bringt dem Gutierre einen kleinen Brief von der Hipolita, worin sie ihm ihr Wohlbefinden meldet, und fügt für sich hinzu, die Männer zögen die Nacht auf ihr Landhaus, aber Hipolita bleibe allein in der Stadt, er möge kommen. Gutierre giebt ihr einen artigen Brief an ihre Herrin. Bald darauf kommt Alvaro. Gutierre verbirgt sich, und Fadrique spricht mit jenem, der aus Höflichkeit gekommen ist, dem vermeinten Iñigo für die Rettung seiner Schwester zu danken. Fadrique giebt sich für jenen Iñigo aus.

*) Eine Viertelmeile von Valencia am Meeresufer, da wo der Fluss Guadalaviar sich in das Meer ergiesst. S. Bourgoing's Reise Th. III, S. 62.

Nacht. Saal im Palast der Ansa mit einem Balkon und Thüren zu einem Kabinet und zu dem Zimmer der Hipolita. Juana öffnet das Haus dem Gutierre und für sich auch dem Fadrique, den nicht ausgesprochenen Wunsch der Hipolita befolgend, welche von Laura vergeblich vor so schnellem Nachgeben gewarnt wird. Hipolita, in holder Verlegenheit, zieht sich zuerst in ihr Zimmer zurück und befiehlt der Laura, den Geliebten zu empfangen. Laura und Gutierre erkennen sich: gegenseitiges Erstaunen, Eifersucht und Vorwürfe. Hipolita kommt dazu, und Laura erklärt, der vermeinte Iñigo sei der Feind des Hauses der Ansa und ihr eigener Geliebter, Gutierre. Hipolita zieht sich in ihr Zimmer zurück, mit den Worten: zuerst komme ich, und überlässt der Laura, den Gutierre zu sichern. Sie versteckt ihn in das Kabinet. Alvaro wirbt, Gutierre lauscht. Hipolita rührt sich in ihrem Zimmer. Alvaro will sich im Kabinet verstecken, Laura ihn abhalten. Er dringt hinein. Gutierre löscht das Licht aus und entwischt, weil er sich nicht mit den Ansa schlagen darf, da er sein Wort verpfändet hat. Indess kommt auf das Geräusch Fadrique im Finstern und tappt in das Kabinet hinein. Alvaro, um Laura nicht entkommen zu lassen, schliesst die Thür des Saales zu und den Fadrique ein.

Akt 3. Derselbe Saal. Morgen. Hipolita stellt sich vor ihren Brüdern ganz unschuldig. Alvaro will ihr den Vorgang deutlich erzählen und öffnet dabei die Thür des Kabinets, in welches sich Fadrique geflüchtet. Dieser schlägt sie gleich inwendig zu und verriegelt sich. Alle glauben, es sei der erst versteckte Gutierre. Laura's Vater Lisardo kommt hinzu und will seine Tochter bestrafen. Sie entdeckt, der Eingeschlossene sei ihr Verlobter, der Lebensretter der Hipolita; Alle versprechen ihr, ihm als ihrem Ehemann zu vergeben, freilich Hipolita und Alvaro, indem sie ihre Liebe besiegen. Da sagt Laura dem Eingeschlossenen, er könne dreist öffnen. Er thut es, und siehe — Fadrique, nicht Gutierre tritt heraus. Bei der Freude der Hipolita, der Verzweiflung der Laura, den Glückwünschen der Uebrigen zur Verbindung springt Fadrique, an halsbrechende Gefahren gewöhnt, über den Balkon hinaus in die Strasse. Alvaro befiehlt seiner Schwester, die Laura nicht aus den Augen zu lassen und mit ihr nach dem Landhause zu fahren. Auch Lisardo muss sich so lange beruhigen. — Vor und im Hause des Gutierre. Fadrique erzählt sein Abenteuer, und wie ihn Alvaro für Iñigo gehalten habe. Da tritt Alvaro ein, den Iñigo (Fadrique) aufzusuchen. Dieser aber hat sich versteckt, und Gutierre verleugnet ihn. Alvaro setzt sich, um ihm zu schreiben, er solle der Laura sein Wort lösen. Juana, mit einem Brief der Hipolita an Gutierre, tritt in das Zimmer, wo Alvaro schreibt, der ihr den Rücken zukehrt; sie hält ihn für Gutierre und giebt ihm

den Brief. Alvaro liest erstaunt, und ruft seinen Bruder; Beide beschliessen Rache an der heuchlerischen Schwester und dem Feinde ihres Hauses, ihrer Liebe, ihrer Ehre. Juana wird in eine Kellergrube des Gartens im Landhause abgeführt, damit sie nicht plaudern soll, und der Brief der Hipolita an Gutierre in seinem Hause zurückgelassen, weil sie ihn dann im Garten des Landhauses, wohin er geladen ist, überfallen wollen.

Nacht. Garten des Landhauses. Hipolita, hinter ihr feindselig Laura. Man hört das Klagegeschrei der Juana im Keller. *) Sie erzählt der Hipolita, dass die Brüder den Brief gelesen haben und den Gutierre mit dem Degen empfangen wollen. Laura, ihn zu retten, eilt zum Garten hinaus. Indess arbeitet sich Gutierre mit Fadrique durch den unterirdischen Gang in den Garten, befreit dadurch die Juana, und will Hipolita auf demselben Wege mit sich fortführen. Sie schwankt — da hört man Degengeklirr und Angstgeschrei der Laura. Die Brüder haben den Lisardo, welcher gekommen ist nach seiner Tochter zu sehen, im Dunkeln für den erwarteten Gutierre gehalten. Letzterer will abwarten, was aus Laura wird, und blitzesschnell wird es der Hipolita klar, dass nicht sie die von ihm Geliebte ist, da er nun ihrer Aufforderung nicht folgt, mit ihr durch den Gang zu entfliehen. Ebenso schnell ist ihr schöner Entschluss, ihre Leidenschaft zu besiegen und ihre Ehre zu retten. Sie beruft Alle um sich, erklärt, sie habe dem Gutierre geschrieben, ihn zu bewegen der Laura seine Hand zu reichen. Dies geschieht, und jeder begnügt sich mit dem Theil des Glücks, der ihm geworden, und giebt die unmässigen Ansprüche, welche so selten zum Heil des Menschen erfüllt werden, auf.

Dies Werk scheint uns zu den vollendetsten des grossen Meisters zu gehören. Es ist jugendliche Kraft in der Sprache, und wenig Ueberladenes. Der Titel ist ein Sprüchwort, das wir unter andern auch lesen in El secreto á voces III,365,2K;I,431,1H: *¡Gloria á Dios, que descansé! Venga ahora lo que viniere; Que primero soy yo que él.*

Die Erwähnung einer Heldenthat aus der vaterländischen Geschichte musste das Drama den Spaniern noch werther machen. Es ist dies der Uebergang über die Elbe am 24. April 1547 beim Anfang der Schlacht von Mühlberg. Bei Calderon ist der Bericht hier (S.297,2K;2,1H fgg.) sehr ausführlich und trifft zusammen mit den geschichtlichen Nachrichten in F. Hortleder's: Handlungen und Auss-

*) Hier eine Anspielung auf Das Leben ein Traum:

Ju. ¿Quién pensara que yo hiciera
Pasos de: La vida es sueño?

schreiben von Rechtmässigkeit, Anfang, Fort- und endlichen Ausgang des Teutschen Kriegs Keyser Carls des Fünfften wider die Schmalkaldische Bundesoberste, Th. II (Frankfurt a. M. 1618) S. 512; entlehnt aus Avila's: Commentarios de la guerra del Imperador Carlos V. contra los Protestantes de Alemania. Wir bemerken, dass Karl V., als er auf dem Wahlplatze still hielt, in spanischer Sprache im Gegensatz zu den bekannten Worten des Julius Cäsar ausrief: „¡Vine y vi, y Dios venció!" Einen andern Zug aus derselben den Spaniern so theuren Geschichte hat Calderon in El sitio de Bredá I,241,1K;I,114,2H: *Cárlos Quinto respondió, Diciéndole el Duque de Alba, Que temia no creyesen Algunos aquella hazaña De haber con solos siete hombres Sujetado siete barcas: ¿Qué importa que no lo crean, Si á mí el ser verdad me basta?*

Uebrigens hat unser Dichter auch hier mit seinem Vorgänger Lope de Vega gewetteifert. Denn dieser hat nicht allein die Schlacht von Mühlberg selbst, sondern auch gerade diese Heldenthat sogar auf die Bühne gebracht in dem vaterländischen Schauspiel El valiente Cespedes (Comedias de Lope de Vega Carpio t. XX, Madrid 1625).

---

20. No hay burlas con el amor. (Mit der Liebe ist nicht zu spassen.) III, 97K; II, 309H.

Eine Posse, welche auf der Bühne einen höchst komischen Eindruck gemacht haben muss.

Akt 1. Madrid. Der Diener Moscatel, ein verliebter, süsslicher, weinerlicher Bursche, klagt seine Herzensleiden seinem Herrn Alonso, welcher mit Schimpfen und Schlägen ihn zu heilen versucht. Denn Alonso sucht sich für sein Geld nur gutwillige Schönen nach Bequemlichkeit aus, indess Moscatel in ätherischen Träumen für eine untreue Zofe sich abquält. Zu ihnen der Freund des Alonso, Juan. Er liebt Leonor, und bittet den Moscatel einen Brief an sie abzugeben, um nicht in ihrem Hause durch seinen Diener Verdacht gegen sich zu erregen. Denn er ist Hausfreund des Vaters der Leonor. Alonso bezeigt sein Mitleid mit dem verliebten Schwärmer. — Haus der Leonor. Die Heldin des Stückes, die ältere Schwester Beatriz, tritt auf, mit einem Spiegel, den sie fast nicht aus der Hand lässt. Sie ist ebenso aufgeblasen als gelehrt, liest lateinische Dichter, macht spanische Verse, und braucht in jeder Rede ein Paar Dutzend ausländische (lateinische) Wörter. Schon früher hat sie die Besuche des Juan bei Leonor ausgespäht, jetzt sieht sie auch den Brief, den

Moscatel gebracht hat, und will ihn lesen, um die „libidinöse“ Schwester beim Vater zu verklagen. Beide Mädchen reissen sich um den Brief. Der Vater, Pedro, kommt dazu, und liest die Bruchstücke desselben. Leonor, ebenso geschwind mit der Lüge bei der Hand als Beatriz mit der Wahrheit, klagt die Schwester heimlicher Liebeshändel an. Der Brief hat keine Aufschrift und der Alte bleibt ungewiss, welche von beiden Töchtern schuldig ist.

Akt 2. Juan bei Leonor. Beatriz hat sich aus Schmerz über die schreckliche Beschuldigung eingeschlossen, und Leonor wünscht ihren spröden Hochmuth noch mehr zu strafen. Es wird daher verabredet, ihr einen verstellten Anbeter auf den Hals zu schicken, welcher mit erheuchelten Liebesanträgen sie foppen soll. — Pedro wird durch List der Leonor im Verdacht gegen die unschuldige Beatriz bestärkt. Er nimmt ihr alle lateinischen Bücher und sonstigen Gelehrsamkeiten weg, und befiehlt ihr zu nähen, zu stricken und zu spinnen.

Alonso's Zimmer. Juan bringt seinen Freund mit Mühe dahin, die Rolle des Liebhabers der Beatriz zum Spass zu übernehmen. — Beatriz Zimmer. Ihr Hochmuth ist durch falschen Verdacht und fühlbare Strafe gebrochen. Sie entschliesst sich, ihrem jetzigen Schicksal gemäss, sich nur in pöbelhaften inländischen Redensarten zu beklagen. Die Zofe soll ihr bei jedem fremden unverständlichen Wort einen Stoss geben. Zu Beiden Alonso, um vorläufig den Anbeter zu spielen. Er fängt im Scherz an; ein ungewohntes Gefühl ergreift ihn bei dem freilich verschrobenen Wesen des Fräuleins, aus welchem indessen Adel und Seelenreinheit unverkennbar hervorleuchten. Ebenso fallen unwillkürlich fremde Redensarten und nachgeäffte Gedanken von ihr ab, immer weniger sind die Stösse der Zofe nöthig. Da unterbricht Pedro die Unterhaltung. Alonso muss sich mit Moscatel in einen Glasschrank verstecken. Beide entspringen in der Nacht über einen Balkon auf die Strasse.

Akt 3. Alonso hat sich beim Sprunge den Fuss gelähmt, und überdies unten ein Duell, ohne zu wissen warum, bestanden, worin er eine Kopfwunde davongetragen hat. Beatriz schickt ihm eine Schärpe durch die Zofe, welche eiligst den Spass der Leonor mittheilt. — Juan hält die Männer vor Pedro's Thür für begünstigte Liebhaber der Leonor, und entfernt sich eifersüchtig von ihr. — Der freie Spötter Alonso, wund am Leibe und von der Liebe, wird von Moscatel verspottet. Er bekommt die Schärpe und verspricht, das Fräulein wieder zu besuchen. Juan will aus Eifersucht Leonor nicht wiedersehen, wird aber jetzt von Alonso genöthigt, als ritterlicher Begleiter ihm in Pedro's Haus zu folgen. Scheinbar ungern giebt er nach.

Beatriz Zimmer. Die Arme hört, von Leonor nicht gesehen, wie diese zur Zofe über Alonso's spasshafte Bewerbung scherzt. Von der Schwester und Dienerin verhöhnt, vom Vater bewacht, vom Geliebten verspottet, ist sie nicht mehr die spröde, hochfahrende, gelehrte Dame, sie ist das in ihren innigsten Gefühlen gekränkte, das misshandelte Mädchen. Und so fallen alle fremden Federn bis auf die letzte Spur ab. Sie fühlt sich grenzenlos unglücklich — da tritt Alonso auf. Herzliche Vorwürfe über die schnöde Verstellung überhäufen ihn. Allein mit glühenden Worten und in gewaltigen Bildern *) versichert er, was als leichtsinniger Scherz begonnen habe, sei wider seinen Willen schwerer Ernst geworden. Der Vater unterbricht sie abermals, und nach unbedeutenden Schlägereien erhalten beide Mädchen die ersehnten Männer. Gegen Ende sagt Moscatel den Zuschauern:

Schliesslich seht, der freiste Mann
Ist, weil er mit Liebe scherzte,
Lahm, verwundet und vermählt,
Was das grösste seiner Uebel.

Noch zwei Nebenpersonen, von denen der eine ein Werber um Beatriz, sind ziemlich müssig: es wäre zu wünschen, dass einer der grössten Dichter diesen Uebelstand vermieden hätte. Sie dienen 1) den Verdacht des Vaters über die Aufführung der Beatriz zu erwecken, 2) die Eifersucht des Juan zu reizen, 3) den Alonso zu verwunden.

Zu den früheren Werken des Calderon kann das unsrige nicht gehören. Denn die sehr komischen Worte des Alonso, als er sich in den Glasschrank verstecken muss, S. 110, 2K; 320, 2H:

¿Es comedia de Don Pedro
Calderon, donde ha de haber
Por fuerza amante escondido,
Ó rebozada muger?

zeigen, dass manche Intriguenstücke diesem schon vorangegangen waren, und wie gutmüthig der Dichter dergleichen wohlfeile Bemerkungen aufnahm.

Die Neigung der spanischen Damen zu gelehrten Beschäftigungen und zur Schriftstellerei zur Zeit unseres Dichters kann am besten aus den herrlichen Novellen der Frau von Zayas erkannt werden, welche ihr Geschlecht durch die That und das Wort glänzend vertheidigt. Dass langweilige Frauen in Ermangelung anderer Unterhaltung bis

*) Dies ist die einzige Stelle in diesem Drama, wo die Sprache zu der nur dem Calderon möglichen Höhe emporschwebt. Ein Beweis der Reife des Dichters, da wir bei den frühesten (z. B. La gran Cenobia) und spätesten (z. B. Fieras afemina amor) oft einzelne Aufschwünge finden, welche dem Ganzen unangemessen sind.

auf bessere Zeiten sich diese zum Spielzeug wählten, kann kein Vorwurf sein, der das Geschlecht trifft: denn bei den Schriftstellern ist ja leider auch reine Neigung verbunden mit ausgezeichnetem Talent selten genug.

In unserm Stück erwähnt Calderon einmal seinen reichen Vorgänger Lope de Vega, S. 99,1K; 310,2H:

Los melindres de Belisa,
Que fingió con tanto acierto
Lope de Vega...

Dies bezieht sich auf das Lustspiel des Lope de Vega Los melindres de Belisa. Es ist das letzte Stück des neunten Theiles, Madrid 1617.*) Moliere hat in seinen Femmes savantes den Lope de Vega (aus welchem auch der Name Belise) und Calderon vor Augen gehabt, aber eben nicht das Beste daraus benutzt.

Eine Uebersetzung ist im Théâtre Espagnol III, 1.

Die Sprache der Beatriz ist durchweg eine Satire auf die geistlose Anwendung und Uebertreibung des Estilo culto, s. S. 100,2K; 311,3H:

Que no os debeis de entender;
Que ella habla culto, tú claro.

Ebenso die des Dieners Moscatel.

S. 101,2K; 312,2H: *Áspid al conjuro soy:*
No lo escucho, no lo escucho.

Ebenso La puente de Mantible I,133,2K; I,217,3H: *Áspid soy, cerré el oido.* El Josef de las mugeres III,266,2K; III, 373,1H: *Ó harás que para no oirlo, Como el áspid al encanto, Me cierre entrambos oidos.* Walter Scott, Pirat III, Kap. 1: „Ihr hartherziges Geschlecht, taub wie die Otter gegen die Stimme des Zauberers" (as deaf as the adder to the voice of the charmer). Die wunderliche Sage, wie die Natter den Zauberformeln des Beschwörers **) zu entgehen wisse, findet sich ausführlich bei Vincentius Bellovacensis, Speculum naturale lib. XXI, cap. 20 ***): „Fertur quod aspis cum incantatorem pati coeperit, qui eam quibusdam carminibus evocat, ut eam de caverna educat, illa cum exire noluerit unam aurem in terra premit, alteram cauda obturat et operit, ac voces illas magicas non audiens ad incantatorem non exit." Noch andere von den Dichtern benutzte Dinge der Art findet man daselbst, z. B. „Virtute quorundam verborum incantatur, ne veneno interimat, vel, ut quidam dicunt, ut quieta capi possit, et gemma de fronte eius auferri, quae naturaliter in eo nascitur." Calderon hat den Ver-

*) 'S. jetzt in Hartzenbusch Ausgabe des Lope de Vega t. I (Bibl. de aut. esp. t. XXIV), p. 317.'

**) Offenbar eines Rattenfängers oder Kammerjägers.

***) Die ersten Sätze aus Isidorus.

gleich mit der Natter häufig. S. zu Saber del mal y del bien (Nr. 50) I, 151, 2K; I, 27, 3H. Vergl. auch El médico de su honra I, 366, 2K; I, 358, 1H: *Que de la víbora cuentan, Que la mata su ponzoña, Si fuera de sí la encuentra.*

S. 103, 2K; 314, 1H: *Cayóse la casa, como*
Dice el fullero que pierde.

Vergl. zu Hado y divisa de Leonido y Marfisa (Nr. 73) II, 604, 1K; IV, 377, 3H.

S. 104, 1K; 314, 3H: *Honor, con quien vengo, vengo.*

Anspielung auf das Sprüchwort, nach welchem Calderon's Schauspiel (Nr. 14) benannt ist.

S. 106, 1K; 316, 3H: *¡Santiago, cierra España; á ella, á ella!*

Diesen spanischen Angriffsruf in der Schlacht erwähnt scherzhaft Sancho Pansa, D. Quixote II, Kap. 4: „y no ha de ser todo Santiago, y cierra, España." S. die Anmerkungen zu dieser Stelle.

S. 107, 2K; 317, 3H: *Eso á Reyes de comedia*
No hay Condesa que no diga
De Amalfi, Mantua ó Milan,
Mas no las de Picardía!

Ein sehr guter Spass über die vielen gekrönten Häupter in den Comedias heróicas.

S. 108, 2K; 318, 3H: *Que habla siempre algarabía,*
Y sin Calepino no
Puede un hombre entrar a oirla.

Es ist gemeint Ambrosius Calepinus, geboren 1436 zu Calepio, gestorben 1510 zu Bergamo. Sein Dictionarium Latinae linguae erschien zuerst Rhegii 1502, nachher unzählige Male vermehrt. Die berühmteste Ausgabe ist von Facciolati, Padua 1718: jenseit der Pyrenäen ward es besonders bekannt in der Bearbeitung des Cerda. Calderon macht hier die ungehörige Einmischung lateinischer Wörter in die castilische Sprache lächerlich, eine Einmischung, welche sich die Verbreiter des Estilo culto erlaubten.

---

21. Cada uno para sí. (Jeder für sich allein.) IV, 724 K; III, 445 H.

Akt 1. Toledo. Felix, auf der Reise nach Madrid zu seiner geliebten Leonor, verweilt hier nur um eine Kirche zu besuchen. Eine Verschleierte (Violante) stürzt herbei und ersucht unsern Felix, einem von Dreien angefallenen Ritter beizustehen. Er thut es. Die Mörder fliehen, Violante entfernt sich. Felix erkennt in dem Geretteten seinen Freund Carlos. Carlos erzählt, wie er früher in Toledo Violante geliebt, dann in Madrid ein anderes Fräulein gesehen

dem er sein ganzes Herz ergeben; dort aber hat er einen Nebenbuhler gefunden und diesen auf den Tod verwundet. Darum ist er jetzt wieder in Toledo. Gerichtsdiener unterbrechen das Gespräch. Einer von ihnen wird erstochen. Carlos flüchtet in eine Kirche, Felix eilt nach Madrid.

Madrid. Enrique, ein Ritter von San Jago und jener eben genesende Nebenbuhler des Carlos, empfängt seinen Freund Felix mit offenen Armen. Allein jener Zweikampf ist um Leonor gewesen, so dass die drei Männer und Freunde eine und dieselbe lieben ohne es zu wissen. — Leonor's Zimmer. Felix erscheint. Das Entzücken des Wiedersehens wird getrübt durch die Nachricht, dass Leonor am andern Morgen mit ihrem Vater nach Toledo ziehen muss. Der Alte kommt, Felix verbirgt sich. Leonor, betrübt, fragt den Vater nach der Ursache der plötzlichen Reise, und Felix hört mit Entsetzen, wie jener erklärt, er sei der Raufereien und Liebesbewerbungen vor seinem Hause müde. Ihre Ehre fordere diese Entfernung. Darauf geht er zornig ab. Eifersucht und Ehrgefühl von einer Seite, Liebe von der andern bestürmen den Jüngling. Er will Leonor's zärtliche Briefe zerreissen, ihr zu zeigen wie er ihr Andenken verbanne, zerreisst aber nur die Reiserechnungen: denn seine Liebe ist stärker als die Furcht. Noch einmal muss er sich verbergen, indem der Alte wiederkehrt, nachdem er unten mit dem vor Eifersucht blinden Enrique einen Zweikampf gehabt. Der Vater begiebt sich nun zur Ruhe, und Felix entfernt sich unwillig. — Leonor allein. Sie hat in ihrer unsäglichen Angst nur den Trost, als sie die zerrissenen Stücke Papier zusammensucht zu sehen, dass ihr Geliebter noch ihr Andenken werth hält, da er ihre Handschrift nicht zerstört hat.

Akt 2. Madrid. Enrique hat von der Regierung Befehl erhalten sich sogleich nach Toledo zu begeben. Felix begleitet ihn mit eingestandener Freude, denn eben ist Leonor dorthin gereist, wie der Diener berichtet. — Toledo. Violante's Haus. Leonor und ihr Vater kehren hier bei ihr und ihrem Vater als nahe Verwandte ein. Die beiden Muhmen bleiben allein. Leonor tiefsinnig und gefühlvoll; Violante leichtsinnig, dem Augenblick sich hingebend: daher bei äusserer Freundschaft innere Abneigung. Carlos kommt, der Violante aufzuwarten: sie weist ihn kalt ab, scheinbar wegen seiner Untreue, eigentlich weil ihr der tapfere Felix besser gefällt. Leonor's Erscheinung bringt den leichtsinnigen Herrn in grosse Verwirrung. — Haus des Carlos. Felix hat den Enrique bewogen hier abzutreten. Kaum aber sehen sich Enrique und Carlos, so greifen sie zu den Degen, denn sie erkennen sich als alte Nebenbuhler. Carlos indess, das Gastrecht nicht zu verletzen, giebt den Streit für jetzt auf. Enrique findet bald Gelegenheit sich an Edelmuth nicht übertreffen zu

kommen: Carlos ist um ein Ordenskreuz eingekommen, und Enrique soll über sein Betragen Bericht an die Regierung machen. Deshalb ist er nach Toledo gesendet. — Violante's Haus. Felix lässt sich melden, um ihren Vater zu bitten sich für Carlos zu verwenden. Violante erblickt voll Freude jenen tapfern Schläger der ersten Nacht, und zieht ihm ihre Neigung nicht undeutlich zu erkennen. Dann aber beauftragt sie die Leonor, ihm Anträge in ihrem Namen zu machen. Wie erstaunen die beiden Liebenden, einander zu sehen! Allein Eifersucht auf beiden Seiten verbittert das Glück. Leonor rettet durch Geistesgegenwart und Klugheit sich und ihn aus dringender Gefahr.

Akt 3. Nach einigen vorläufigen Scenen Violante's Zimmer. Violante erklärt sich abermals dem Felix wo möglich noch deutlicher als zuvor. Er weicht artig aus. Leonor, durch die Eifersucht gequält, bietet ihm jetzt ihre Hand an. Aber er zagt noch, denn so sehr er wünscht die Geliebte sein zu nennen, muss jeder Verdacht von seiner Gattin fern sein. — Die Muhmen allein. Violante schreibt an Felix und bestellt ihn nach dem Palast der Galiana*) für den Abend. Sie will verschleiert mit einem weissen Tuch in der Hand ihm winken. Der Brief ist ohne Unterschrift, und sie theilt ihn der Leonor mit. — Oeffentlicher Garten am Tajo (Palacio de Galiana). Von verschiedenen Seiten Violante und Leonor, beide verschleiert, beide mit weissen Tüchern. Zwischen ihnen Felix. Er erkennt sie nicht, Beide winken: wem soll er folgen? Beide nahen sich schmeichelnd. Er wird durch einen Diener aus der Verlegenheit gezogen, der die Nachricht bringt, dass Enrique und Carlos zum Zweikampf auf dem Wahlplatze stehen. So verlässt er die Damen zu ihrem Glück. Denn gleich darauf erscheinen beide Väter, um sie nach Hause zu führen.

Einsamer Platz hinter dem Schlosse des San Cervantes. Enrique überreicht dem Carlos das Ordenspatent, und bereitet sich zum Angriff. Carlos setzt die Spitze des Degens auf den Boden und bietet dem Gegner die nackte Brust, ihn zu durchstossen, denn gegen seinen Wohlthäter kann er nicht fechten, besonders da es keine eigentliche Ehrensache ist. Felix ist verborgener Zuschauer dieser Scene. Enrique will dies nur annehmen, wenn der Gegner verspricht jenes Fräulein nicht mehr zu lieben. Dies hält Carlos für seiner unwürdig. Er gesteht, sie habe ihn immer verachtet und verschmäht; ein Gleiches bekennt Enrique. Erst jetzt erfährt Felix, dass seine Freunde seine Nebenbuhler sind, aber auch, dass Leonor's

*) S. über die Trümmer dieses Schlosses am Ufer des Tajo Ideler's Anmerkungen zu Don Quixote Bd. VI, S. 317 (zu Th. II, Kap. 55). Es giebt ein Schauspiel von Lope de Vega unter dem Titel Los palacios de Galiana, Theil 23 seiner Comedias, Madrid 1638.

Ehre unbefleckt ist. Er tritt zwischen die Kämpfer und verlangt, Beide sollen ihm ihre Ansprüche abtreten. Keiner will sich zum Nachgeben zwingen lassen, und so kämpfen denn alle drei, Jeder für sich allein gegen zwei. Bei dem Degengeklirr treten alle Uebrigen auf. Leonor's Vater erkennt in Enrique jenen, mit dem er in der Nacht sich geschlagen; er sagt ihm: „Gebt Leonor die Hand!" Enrique will zugreifen; sie weigert sich und reicht sie dem glücklichen Felix. Der Alte beruhigt sich auf die Vorstellungen von Violante's Vater. Jetzt aber kommt dieser selbst an die Reihe. Er bietet dem Enrique zum Ersatz die Hand seiner Tochter. Enrique, um sich zu rächen, will auch hier zugreifen; allein es gelingt ihm ebenso wenig, denn Violante hält sich für zu gut, in Ermangelung einer Besseren sich hinzugeben, und reicht dem Carlos ihre Hand. Der Vater muss sich nun mit seinen eigenen Lehren aus dem Munde des andern Alten beruhigen lassen.

Wie oft, ist auch hier der Mittelpunkt des Ganzen, Leonor's Verhältniss zu den Dreien, persiflirt durch die Dienerschaft.

Das Jahr 1652 war vielleicht das glücklichste für die spanischen Waffen unter Philipp IV., namentlich vollendete die Einnahme der Hauptstadt Cataloniens, Barcelona, die Unterwerfung der Catalonier. Diese wurde zu Lande durch den Marques von Mortara bewerkstelligt, allein Philipps IV. natürlicher Sohn Don Juan war eigentlich der oberste Leiter aller damaligen Kriegsunternehmungen und war auch hier persönlich an der Spitze der Flotte, welche die Franzosen in Barcelona von der Seeseite eingeschlossen hielt. *) Deshalb wird man die Stelle S. 726, 1K; 447, 1H ebenso fein als wahr finden, wo es heisst:

Despues que de Barcelona
Partimos juntos, habiendo
El señor Don Juan logrado,
Con el valor y el consejo
De sus nobles generales,
Las esperanzas de un cerco etc.

Diese Stelle beweist, dass Cada uno para sí frühestens 1652 kann geschrieben sein: nach den oft erklärten Grundsätzen möchte ich es 1653 setzen. Wenn man dies einmal weiss, entdeckt man auch wohl hin und wieder Spuren des reiferen Alters, wo die Phantasie in diesen Erzeugnissen nicht mehr in so muntern Farben spielt und die jugendliche Frische vermisst wird. Uebrigens ist Cada uno para sí meines Wissens zuerst gedruckt im Jahre 1661 in: Parte quinze de Comedias nuevas escogidas de los mejores Ingenios de España.

*) Ausführlich wird die Einnahme von Barcelona berichtet in dem Theatrum Europaeum Th. VII, S. 213 fgg. (Frankfurt a. M. 1685). Der Einzug der Spanier daselbst unter unglaublichem Jubel der Einwohner erfolgte den 13. Oktober 1652.

S.741,1K;459,3H: *Aquesta es la cena,*
Y escena de un poeta, amigo
De cuchilladas, adonde
No hay tapada ni escondido.

Hier macht sich Calderon über sich selbst lustig, und man vergleiche damit zu No hay burlas con el amor (Nr. 20) III,110, 2K;II,320,2H. Auch die Berufung auf El escondido y la tapada (Nr. 10) ist nicht zu verkennen, so wenig als S.732,2K;451,3H:

Aun peor está que estaba

und S.741,1K;460,1H:

..Que la ley del duelo dije
Que yo con quien vengo, vengo

auf Peor está que estaba (Nr. 3) und Con quien vengo, vengo (Nr. 14).

S.729,2K;449,3H: *Aunque te quiero, Simon,*
No te quiero Cirineo

ist eine Anspielung auf den Simon von Cyrene aus Matth. 27, 32, welcher das Kreuz Christi tragen musste.

S.738,2K;457,3H: *Ve á la mano en tus extremos.*

Ir á la mano ist widerstehen. Vergl. D. Quixote I, Kap. 13 u. Kap. 39. (S. Ideler Bd. V, S. 234.)

S.741,2K;460,1H: *¿Pues dónde bueno?*

Wohin? Weshalb? S. D. Quixote II, Kap. 24 (Ideler Bd. VI, S. 153). Noch bei Calderon Luis Perez el Gallego IV,408,1K; II,455,3H: *¿Adónde bueno camina, Con tal sol, vuesa merced?*

---

22. Ántes que todo es mi dama. (Meine Geliebte über Alles.) IV,415K;III,549H.

'Akt 1. Madrid. Felix, in Folge eines Duells aus seiner Vaterstadt Granada entflohen, und sein Freund Lisardo, gleichfalls in Madrid fremd, beziehen denselben Gasthof, und erzählen sich ihre Liebesabenteuer, denn Jeder von ihnen hat in der Hauptstadt die Gunst einer schönen Dame erworben. Felix zeigt dem Freunde einen für seine geliebte Laura ausgewählten Kopfputz, und schickt darauf seinen Diener ab, ihn ihr zu bringen. — Laura's Zimmer. Ihre Zofe Beatriz warnt sie, in der Zulassung von Felix Besuchen nicht zu unvorsichtig zu sein, da ihr Vater Don Iñigo schon Verdacht habe. Der Diener mit dem Geschenk des Felix. Laura lässt ihn zu sich eintreten, um von seinem Herrn etwas zu hören. Da kommt der Vafer dazu: die Zofe benutzt zur Ausflucht einen eben für ihn angekommenen Brief und giebt den Fremden für den Briefträger aus. Der Brief ist aus Granada von Felix Vater, der dem Iñigo, seinem alten Freunde, eine Bestellung an seinen in Madrid weilenden Sohn

.ſträgt. Der Alte will noch etwas schreiben, bevor er diesen auf-
-ıcht, und lässt Laura mit Beatriz allein. Sie berathen, wie der
on Felix gesandte Kopfputz vor dem Vater zum Vorschein zu bringen
ei. Eine befreundete Nachbarin, Donna Clara, soll gebeten wer-
ten ihn aufzusetzen und darin Laura zu besuchen: diese soll dann
.hr lebhaftes Wohlgefallen daran äussern und Clara ihn ihr in Iñigo's
Gegenwart zum Geschenk machen. Die Zofe eilt mit dem Auftrage
zu Clara. — Strasse. Lisardo vor dem Hause seiner geliebten Clara.
Sie tritt mit dem Kopfputz geschmückt heraus, um zu Laura zu
gehen. Lisardo erkennt das Geschenk, das Felix seiner Schönen
geschickt hat, und wähnt, sie sei es; daher überhäuft er sie mit
eifersüchtigen Vorwürfen, die sie stolz zurückweist. Sie geht in Laura's
Haus. Zu beiden Fräulein tritt, das Fortgehen Iñigo's benutzend,
Lisardo mit Felix, dem er seinen Verdacht mitgetheilt hat. Der
Irrthum klärt sich auf, und Jeder bittet seine Geliebte wegen des
gehabten Argwohns um Verzeihung. Aber noch sind sie nicht fort,
als Laura's Vater von seinem vergeblichen Besuche bei Felix nach
Hause kommt; gleichzeitig wird gemeldet, dass Clara's Bruder
Antonio eben aus Granada zurückkehrt. Der Alte wird gebeten,
Clara nach Hause zu geleiten, damit seine Abwesenheit Gelegenheit
gebe, die einstweilen versteckten beiden Freunde fortzuschaffen.

Akt 2. Früh Morgens. In dem Gasthofe. Lisardo und Felix
kommen betrübt nach Hause, jener weil die Rückkunft von Clara's
Bruder ihm den ferneren Verkehr mit ihr erschwert, dieser, weil das
Abenteuer des gestrigen Abends nicht ganz glücklich abgelaufen ist.
Iñigo war von dem kurzen Gange mit Clara so schnell zurückgekehrt,
dass er die beiden Männer beim Hinausgehen noch bemerkt hatte;
darauf war er ihnen nachgeeilt, hatte sie aber nicht mehr gefunden.
Für Laura fürchtend, hat Felix die Nacht in der Nähe des Hauses
zugebracht, jedoch keinen Lärm in demselben gehört. Ausserdem
wird Felix noch durch das Ausbleiben von Nachrichten von seinem
Vater beunruhigt; er geht deshalb aus, einen Mann aus Granada
aufzusuchen, bei dem er Briefe zu finden denkt. Als er fort ist,
kommt Iñigo und fragt nach ihm. Lisardo glaubt, dieser habe durch
die Zofe den Namen von Laura's Liebhaber erfahren und komme jetzt
diesen zu fordern; darum giebt er sich für Felix aus, denn er hält es
für seine Pflicht, den Freund zu vertreten. Zu seiner grossen Ueber-
raschung aber wird er von dem Alten mit Freundschaftsversicherungen
überhäuft; zugleich erhält er von ihm den Brief von Felix Vater, worin
dieser seinen Sohn zu schleuniger Rückkehr nach Granada auffordert,
weil sein Gegner, von der erhaltenen Wunde geheilt, eben nach
Madrid gereist sei. Iñigo mahnt zur grössten Vorsicht und bietet
dem vermeinten Felix sein Haus als Zufluchtsstätte in Madrid an.

Er geht voran, alle Einrichtungen für die Aufnahme des Gastes zu treffen. Inzwischen ist der wirkliche Felix heimgekehrt und ist untröstlich, dass die Namensvertauschung ihm die Gelegenheit entzieht, im Hause der Geliebten zu wohnen.

Wohnung Clara's. Ihr Bruder verlangt von ihr, sie solle ihm Gelegenheit zum Eintritt bei Laura verschaffen, um die er schon vor seiner Reise nach Granada geworben hat, freilich ohne bei ihr Gehör zu finden. Clara lässt durch ihn die Freundin bitten, ihr für einen Festbesuch ein kostbares Geschmeide zu leihen, das sich keinem Diener anvertrauen lässt. — Laura's Zimmer. Bei ihr, von ihr eingeladen, Felix. Sie bittet, er möge bei ihrem Vater um sie anhalten, was jetzt, wo dieser ihn kenne, keine Schwierigkeit mehr habe. Noch hat er ihr die dazwischengetretene Verwechselung nicht mitgetheilt, als Antonio's Kommen das Gespräch unterbricht. Felix wird rasch versteckt: mit Erstaunen erkennt er in dem Eintretenden seinen alten Gegner aus Granada und hört mit doppeltem Grimm dessen Bewerbungen um die Geliebte, jedoch erhält er zugleich aus den gehörten Reden die Gewissheit, dass sie diese stets zurückgewiesen hat. Aber als sie dem Nebenbuhler das von Clara erbetene Geschmeide reicht, will dieser ihre Hand ergreifen: da tritt Felix aus seinem Versteck hervor, das zu hindern. Gleich darauf kommt Iñigo; Felix tritt wieder in das Kabinet zurück, in dem er verborgen gewesen; Antonio's Anwesenheit wird durch die Botschaft seiner Schwester entschuldigt. Antonio geht. Laura hört mit lebhafter Freude von ihrem Vater, dass er Felix bei sich beherbergen wolle: sie soll inzwischen in seinem Zimmer wohnen und dem Fremden das ihrige überlassen. Nachdem Vater und Tochter sich entfernt haben, lässt die Zofe den versteckten Ritter zum Hause hinaus, der vor Ungeduld brennt, seinen Widersacher auf der Strasse zu treffen. Kaum ist er fort, so hört man Lärm im Hause: es ist Lisardo, der, weil Antonio eben heimgekehrt, aus Clara's Fenster in Iñigo's Garten entsprungen ist und nun in dessen Hause herumtappt; zuletzt geräth er in das Kabinet, in welchem Felix verborgen gewesen. Der Alte, durch den Lärm aufmerksam geworden, durchsucht das Haus; Laura, wähnend, Felix sei noch in dem Cabinet, entdeckt ihm ihr Verhältniss zu diesem. Aber gross ist ihr Erstaunen, als statt ihres Geliebten Lisardo aus dem Versteck tritt, noch grösser, als ihr Vater ihn als Felix anredet. Er verlangt sofortige Verlobung; Lisardo zögert — plötzlich hört man draussen Degengeklirr. Es sind Felix und Antonio, die auf der Strasse handgemein geworden. Lisardo unterscheidet des Freundes Stimme und den Hülferuf der um ihren Bruder besorgten Geliebten; Beides treibt ihn hinaus; Iñigo, der ihn nicht von seiner Seite lassen will, geht mit ihm.

Akt 3. Am andern Morgen. Gasthof. Die beiden Freunde kommen nach Hause und geben sich gegenseitig Aufschluss über die Erlebnisse des vorigen Abends und der Nacht. Noch ehe Felix Alles erfahren hat, tritt Iñigo ein, aufgebracht und argwöhnisch geworden, weil der Liebhaber seiner Tochter in der Nacht von seiner Seite sich entfernte. Der sogenannte Felix wird verleugnet; der wirkliche, als dessen Freund, empfängt die für ihn bestimmte Botschaft und verspricht, dem Alten die Antwort zu bringen. Dieser droht, Laura sammt dem Räuber ihrer Ehre zu erstechen, wenn die Verlobung nicht augenblicklich erfolge. Als er fort ist, schreibt Lisardo an ihn und ladet ihn zu einer Zusammenkunft bei der Kirche San Sebastian ein, um ihm die nöthige Aufklärung zu geben: sein Freund soll den Brief überbringen und Laura in der Abwesenheit ihres Vaters für alle Fälle an einen sichern Ort führen. — Iñigo's Wohnung. Er empfängt aus Felix Hand Lisardo's Brief. Nachdem er gegangen, kommt Felix zurück, Laura wegzuführen; sie aber will dem nicht folgen, der sie, wie sie meint, durch Annahme eines falschen Namens betrogen: lieber will sie den Tod von der Hand ihres Vaters erwarten als ihr Leben auf Kosten ihrer Ehre schützen. Erfreut hört Felix diese Aeusserungen edlen Stolzes von der Geliebten.

Bei der Kirche San Sebastian. Iñigo und Lisardo treffen sich hier: Lisardo hat für den Fall der Gefahr seinen Diener mitgebracht, Iñigo den Antonio, dem er selbst in der Nacht beigestanden. Das Gespräch der Beiden beginnt: Iñigo wünscht, dass Antonio, der Zeuge seiner Wuth über die erlittene Kränkung gewesen, auch Zeuge der ihm werdenden Genugthuung sei, und ruft ihn deshalb herbei, damit er Lisardo's Worte mit anhöre. Dieser bekennt den Namenstausch und berichtet wahrheitsgetreu das Vorgefallene; als er aber auf sein Verhältniss zu Clara zu sprechen kommt, zieht der beleidigte Bruder den Degen. Felix hat, nachdem Laura seinen Schutz zurückgewiesen, dem Orte der Zusammenkunft sich genähert; jetzt mischt er sich in den Kampf; bald nehmen noch mehr Dazukommende daran Theil. In dem Getümmel verliert Felix den Lisardo, hört aber, dass er von Gerichtsdienern verfolgt wird und in Lebensgefahr schwebt; schleunig will er ihm zu Hülfe eilen, weil der Freund über Alles geht. Da tritt ihm vor ihrem Hause die verschleierte Clara entgegen: sie hat durch Lisardo's Diener erfahren, dass ihr Bruder jetzt um ihr Liebesverhältniss weiss, will seinem Zorn entfliehen und begehrt Felix Schutz. Besorgt um Lisardo zaudert er ihn zu gewähren, aber Clara erinnert ihn, dass er noch eher als dem Freunde der Geliebten des Freundes beistehen müsse, die dieser selbst vor allem Andern schützen würde. Zu ihnen tritt Antonio, und verlangt dass die Dame, die er aus seinem Hause hat kommen sehen, sich ihm

entschleiere. Felix wehrt ihm und erhält so zu den beiden Verpflichtungen, die ihn nach verschiedenen Seiten rufen, noch die neue, den Zweikampf mit dem alten Gegner aufzunehmen. Und nun tönt ihm noch das Angstgeschrei seiner geliebten Laura entgegen, welche sich von ihrem Vater, der schon die Thür ihres Zimmers einschlägt, mit dem Tode bedroht sieht. Schrecklich ist die Qual des treuen Liebhabers, der ihr nicht beistehen kann, denn er darf die, die sich ihm anvertraut hat, Clara, nicht verlassen — da kommt zum Glück Lisardo, seinen Verfolgern entronnen. Felix übergiebt ihm Clara, sie zu beschützen, und eilt in das Haus, den Freund, den Gegner und die fremde Dame um Verzeihung bittend, weil die Geliebte über Alles gehe. Hier stellt sich Iñigo ihm entgegen und erklärt, dass nur der Gatte seine Tochter schützen dürfe, wird aber zufrieden gestellt, da Felix seinen wahren Namen nennt und bekennt, er wolle es sein und habe nur Laura's wegen seinen Namen mit einem andern vertauscht. Aller Streit wird geschlichtet, indem auch Antonio in die Verbindung seiner Schwester mit Lisardo willigt und sich mit Felix versöhnt.'

Nicht sicher bin ich über die Zeit der Abfassung. Folgende Stellen sind in dieser Hinsicht der Beachtung werth. S. 417, 2K; 550, 3H:

.. Que, aunque hoy el dar un soneto
No está en uso, dispertando
Las ya dormidas memorias
Del Boscan y Garcilaso,
Acompañado de otro
Papel...

Ganz frühe Schauspiele des Calderon aber (z. B. El Príncipe constante) haben Sonette: führt der Dichter sie hier nach langem Zwischenraum wieder ein? — Ferner S. 421, 1K; 553, 2H:

Éntrate en casa,
Y verásla; porque aquesto
De enamorar de fantasma
Ya espiró, y el desde afuera
Es destreza poco usada,
Desde que la conclusion
Se ha introducido en España.

Dies weist entschieden zurück auf El galan fantasma (Nr. 28) als auf ein weit früheres Stück. Ueberhaupt ist Stil und Ausführung in unserm Schauspiel durchaus rein und vortrefflich, und schon deshalb an die Jugendzeit des Dichters nicht zu denken, so wenig als an die späteste. — Das zweite Sonett aber (S. 418, 2K; 551, 2H) ist nicht von ihm: er nahm eins, dessen Verfasser wahrscheinlich sein Gönner oder Freund war, auf. Dies lehren die Worte, welche es einleiten:

No hice yo soneto,
Que no tengo ingenio tanto;

Pero acordándome de uno,
Hecho quizá al mismo caso,
Desta manera la dije.

S. 422, 1K; 554, 2H: ..*Y nieta de Claridiana*...
S. zu El castillo de Lindabrídis (Nr. 70).

---

23. Dar tiempo al tiempo. (Man muss der Zeit Zeit lassen.) III, 371K; III, 507H.

Akt 1. Madrid. Strasse. Nacht. Don Juan kehrt nach dreizehnmonatlicher Abwesenheit nach Hause zurück, gezogen von der Liebe zu Leonor. Fest baut er auf ihre Treue und will sogleich am lieben Hause das gewohnte Zeichen geben. Neben ihm stolpert sein Diener einher und erlebt allerlei Unannehmlichkeiten. Er fällt z. B. in eine unreine Gosse, wird mit schmutzigem Wasser begossen, und erhält zuletzt ein neugeborenes Kind in die Hand gesteckt, welches in seiner Abwesenheit sein Mädchen von einem Andern geboren hat. Ernstere Unfälle betreffen den Herrn. Soldaten wollen ihm den Mantel rauben; er schlägt sie in die Flucht, wobei ihm zwei Ritter behülflich sind, Pedro und Diego. In dem Dunkel erkennt er sie nicht. Die Männer trennen sich. Juan langt vor dem bekannten Hause an. Aber hier wohnt jetzt nicht mehr Leonor: es wohnt daselbst Beatriz, Schwester des Diego. Pedro, ihr begünstigter Liebhaber, wird vor Juan's Augen eingelassen. Dieser glaubt seine Geliebte untreu und tobt an der Hausthür. Von innen zeigt sich Pedro, von der Strasse her Diego; die Weiber bringen Licht an die Thür; Juan entflieht, und Pedro verbirgt sich im Zimmer. Diego droht der Schwester, sie reizt seinen Zorn durch Widerspruch, er zieht den Dolch. Pedro springt hervor und löscht das Licht. Beatriz gewinnt Zeit zu entkommen. Bald folgt ihr Pedro unerkannt. — Strasse. Nacht. Beatriz in grenzenloser Angst irrt umher: Juan hat sie aus dem Hause kommen sehen, er eilt auf sie zu, in dem Gedanken Leonor zu sehen. Gerichtsdiener erscheinen, Juan schlägt sich mit ihnen, und Beatriz gewinnt glücklich das Haus ihrer Freundin Leonor.

Zimmer der Leonor. Nacht: sie mit ihrem Vater bei Licht sitzend. Zu ihnen Beatriz; auf den Knieen liegend fleht sie um Schutz ihrer Ehre, ihres Lebens. Der Alte verheisst ihn, und warnt seine Tochter vor ähnlichem Fall. — Leonor bleibt allein, in treuer Sehnsucht sich des Juan erinnernd. Da ist er selbst, folgend der Spur der fliehenden Beatriz. Leonor eilt ihm mit offenen Armen entgegen — er

stösst sie zurück. Bald genug sieht er seinen Irrthum ein, aber sie, von so niederm Verdacht gekränkt, verlangt erst Proben der Besserung, und noch zeigt sich keine Ruhe nach so vielen Stürmen.

Akt 2. Die drei Freunde Juan, Pedro, Diego beisammen. Keiner hat den andern in der Nacht erkannt. Durch allerlei Lügen suchen sie ihre Lage einander zu verhehlen. — Diego in seinem Hause allein. Vergeblich hat er die Schwester überall gesucht. Plötzlich erscheint ihm Trost. Leonor's Vater lässt sich melden, und überrascht ihn mit der Nachricht, Beatriz sei bei ihm, sie liebe einen Edelmann und bitte um seine Einwilligung zur Vermählung. Juan giebt freudig das Jawort, ohne den Namen des Bräutigams zu wissen. Denn klüglich hat ihn Beatriz verschwiegen, bis zur Einwilligung des Bruders. — Leonor's Zimmer. Beatriz schwimmt in Thränen: sie fürchtet nicht ohne Grund des Pedro Eifersucht. Ein Brief soll ihn beruhigen. Leonor nimmt ihn, ihn der Zofe zu überreichen. Juan tritt dazwischen, und öffnet ihn trotz der Warnung der Geliebten. Abermals erkennt er zu spät, dass er eine Unschuldige gekränkt hat. Sie will den Brief nicht wieder haben, er ihn ihr aufdringen. Den Streit schlichtet der Vater höchst unangenehm. Leonor giebt in der Angst und Verlegenheit den Juan für den Bräutigam der Beatriz aus. Die augenblickliche Hülfe bringt grossen Schaden. Denn der Alte, höchst erfreut das verdriessliche Geschäft sogleich zu beenden, ruft den Diego, um ihm seinen neuen Schwager vorzustellen. Leonor will nun ihren Geliebten sogleich fortschaffen, um Zeit zu gewinnen, aber schon zeigen sich Diego und der Alte an der Thür, und Juan muss sich verbergen und abwarten, wie ihm das Glück und Leonor's Klugheit heraushelfen.

Akt 3. Ebendaselbst. Noch lauscht Juan in seinem Versteck. Leonor berichtet der Freundin und dem Vater, jener Ritter wolle die Vermählung mit Beatriz nicht übereilen, bis er erst einige Zweifel gelöst sähe. Diego tritt ungeduldig hinzu, Beatriz entzieht sich seinem Anblick. Mit Freuden hört Diego den Namen seines Schwagers, und fängt bei dieser Gelegenheit an sich um Leonor zu bewerben. Zwar weist sie ihn ab, aber dennoch will Juan in seinem Hinterhalt vor Eifersucht vergehen. Sobald er kann, eilt er weg, abermals unbefriedigt. Die Verwirrung steigt, als der Alte von Beatriz hört, dass sie gar keinen Don Juan kenne, ihn also unmöglich heirathen wolle. Leonor versichert, Beatriz habe sich in der Eile anders besonnen und wolle nunmehr den Pedro haben, aber der Vater betheuert, sie müsse den Juan nehmen, wohl oder übel. — Strasse in der Nähe von Don Juan's Wohnung. Diego trifft seinen Freund Pedro, und erzählt ihm, dass seine Schwester Beatriz sich mit Juan vermählen werde. Pedro glaubt sich schrecklich hintergangen, stammelt einige

Glückwünsche, und sinnt auf Rache. — Diego erfährt bald den Zusammenhang durch die Dienerschaft. Doppelt betrogen gelobt auch er fürchterliche Rache.

Juan's Zimmer. Leonor tritt verschleiert ein, seine Ankunft zu erwarten. Nach ihr Pedro. Sie verbirgt sich vor ihm in einem Seitengemach. Juan erscheint, Pedro zieht den Degen, Leonor wirft sich zwischen Beide, sie zu trennen. Da naht ihr Vater. Pedro und sie verstecken sich. Der Alte verlangt Genugthuung wegen der vielfachen Ausflüchte. Juan gelobt, wenn Beatriz einwilligt, sie zu ehelichen. Von Neuem wird die Thür bestürmt. Beatriz stürzt athemlos herein, von ihrem Bruder verfolgt, der den Dolch gegen sie gezückt hält. Sie flüchtet in das Kabinet, wo Laura und Pedro sind. Jetzt tritt Diego ein, und zieht den Degen gegen Juan. Der Alte trennt sie und befiehlt dem Hausherrn, die versteckte Braut zu holen und ihr die Hand als Gatte zu reichen. Juan holt Leonor, abermals beginnt der Kampf; da zeigt sich Pedro mit Beatriz an der Hand. Er hat den Zusammenhang und ihre Unschuld erfahren. Endlich beruhigen sich Alle und finden sich demüthig in das Unvermeidliche.

Auch hier geht neben dem ernsthaften Theil eine komische Verwickelung her, welche jenen parodirt. Die gutwillige Zofe hat zwei Bediente begünstigt: von dem späteren hat sie ein Kind, das dem früheren aus Versehen zur Erziehung gegeben ist. Die Vorwürfe und Versöhnungen sind meist wörtlich aus den Reden der Herren und Damen übertragen, nur erhalten sie durch seltsame Wendungen und Verzerrungen überall den Charakter der Karikatur.

Eine zum Theil durch Ironie ausgesprochene Gerechtigkeit waltet durch das verwickelte Intriguenstück. Es ist ein innerer Zusammenhang zwischen den Charakteren und den Vorfällen. Beatriz, im Anfang frech und trotzig lügend, wird so tief gedemüthigt, dass sie selbst wo sie Recht hat Unrecht bekommt und sich nicht zu vertheidigen wagt. Diego, etwas steif und philistermässig, kann die Liebe Leonor's nicht erzwingen, und muss froh sein die Ehre seines Hauses um jeden Preis zu retten. Trefflich ist der Alte. In dem festen Wahn, dass er als Vermittler fremder Thorheiten in die unangenehmsten Lagen geräth, merkt er erst am Schluss, wie ihn die eigene Tochter am Seile führt. Diese aber ist wieder ein Abbild jener weiblichen Tugenden und Holdseligkeiten, mit denen nur Calderon seine Jungfräulein auszustatten verstand, und wohl gehört ihr Herz und Hand des freien ritterlichen Don Juan.

Der Titel Dar tiempo al tiempo ist ein spanisches Sprüchwort, das im Don Quixote Th. II, Kap. 71 erwähnt wird: „y será bien dar tiempo al tiempo.“ Bei Calderon öfter, s. zu Amado y aborrecido (Nr. 79) IV,484,2 K;III,219,1 H.

Der Diener Chacon ist reich an Volksliedern. Dahin gehört S. 373, 2K; 509, 2H:

Y no es él, por quien se canta
Que en vano llama á la puerta,
Quien no ha llamado en el alma.

(Diese zwei Verse kommen als Gesang vor in El Conde Lucanor II, 493, 1K; III, 430, 3H, s. zu Nr. 47.) Und S. 379, 2K; 514, 2H:

Haya aquello primero
De: el amor con que te espero,
La fe con que te recibo.

Noch ist zu bemerken S. 384, 2K; 519, 1H:

¿He de tratar del reto de Zamora?

Ein anderes Sprüchwort von Zamora findet sich D. Quixote II, Kap. 71: „que no se ganó Zamora en un hora", wo in den Anmerkungen bei Ideler (Bd. VI, S. 377) Nuñez fol. 80 angeführt wird. Diesem füge man hinzu Moreto La ocasion hace el ladron 2, 2: *Todos duermen en Zamora.* Lope de Vega Dorotea p. 441 *): „La mayor discrecion es poner la capa como viniere el viento. Quiere lo que quisieres, y no repares en intereses; que mi hija hermosa, el lúnes á Toro y el mártes á Zamora."

---

24. La desdicha de la voz. (Das Unglück der Stimme.) IV, 34K; IV, 87H.

Akt 1. Madrid. Zimmer der Beatriz. Sie liest einen Brief, worin eine Freundin sie einladet, mit ihr einen feierlichen Aufzug zu beschauen, welchen der König selbst anführen wird. Ihr Geliebter Juan kommt dazu und macht ihr eifersüchtige Vorwürfe, weil ein Anderer, Diego, Tag und Nacht ihr Haus belagert. Sie rechtfertigt sich; die Ankunft ihres Bruders Pedro zwingt den Juan sich zu verstecken. Pedro klagt seiner Schwester seine Liebe zu Leonor, zu derselben Leonor, welche den Don Juan ohne Gegenliebe liebt, den Pedro aber begünstigt. Sein Kummer rührt daher, dass Leonor mit ihrem Vater und ihrem Bruder Diego Madrid verlassen und nach Sevilla ziehen muss. Pedro geht fort. Beatriz entlässt den Juan, und will nichts hören von seinen Entschuldigungen und Schwüren, wie alle Liebe zu Leonor erloschen sei, seit er sie, die angebetete Herrin seines Herzens, kenne. In ihrem Zorn sagt sie nicht einmal von ihrer Spazierfahrt mit der Freundin, und doch hatte sie nur darum den Geliebten berufen.

Zimmer der Leonor. Die Arme hat sich in ihrem eigenen Netz gefangen. So lange Juan um sie warb, hatte sie hochmüthig ihn

*) 'S. Bibl. de aut. esp. t. XXXIV, p. 69, 1.'

zurückgewiesen, obgleich sie ihm hold war. Jetzt, da er sie verlassen hat, sehnt sie sich vergeblich nach ihm. Nur zum Schein begünstigt sie den Pedro. Allein auch diese List hilft nicht. — Ihr Bruder Diego, freudig hereinkommend, unterbricht die Aeusserungen ihrer späten Reue. Eine gutmüthige Freundin bringt seine angebetete spröde Beatriz in sein eigenes Zimmer, von dort den Prachtaufzug zu beschauen. Freilich weiss sie nicht, bei wem sie ist. Eine Gesellschaft verschleierter Damen, unter ihnen Beatriz, tritt in das Zimmer des Diego. Leonor, in dem ihrigen, lauscht, neugierig die fremden Schönen zu sehen. Pedro besucht sie. Da hören Beide in Diego's Stube ein reizendes Lied vortragen von der schönsten Stimme in Madrid: diese Stimme ist unverkennbar, es ist die seiner Schwester Beatriz. Nur die Rücksicht für Leonor hält den Pedro ab, auf der Stelle seine Ehre durch den Tod der Schwester und des Diego zu reinigen.

Pedro's Haus. Juan erwartet Beatriz, und hört wie Pedro der Schwester nach ihrem Besuch bei Diego die Wahl lässt, ihn zu ehelichen oder zu sterben. Pedro entfernt sich: sie soll sich besinnen. Juan kommt hervor. Umsonst betheuert sie ihre Treue. Bei Pedro's Eintritt verbirgt sich Juan abermals. Beatriz erklärt dem Bruder bestimmt, sie wolle lieber den Tod als Diego. Er zückt den Dolch. Juan springt vor und löscht das Licht aus. Die Männer schlagen sich, indess Beatriz entflieht. Bei dem Degengeklirr tritt Diego in das dunkle Zimmer, der vor dem Hause seiner geliebten Beatriz gestanden hat. Die Diener bringen Licht. Pedro hält den Diego für seinen Gegner, da die Schwester bei ihm gewesen ist. Juan benutzt den Irrthum und stellt sich auf Pedro's Seite. Diego fällt schwer verwundet.

Akt 2. Mehr als ein Monat ist verflossen. Sevilla. Das Haus des alten Edelmanns Octavio. Diego, der von den Wunden genesen ist, wird mit seiner Schwester und seinem Vater dort stündlich erwartet. Beatriz, ärmlich gekleidet, sucht Schutz bei dem alten Freunde ihres Vaters, bei Octavio. Bis dahin hat sie sich in einem Kloster verborgen. Sie bittet ihn, ihr einen Dienst als Zofe zu verschaffen, denn sie glaubt, Juan sei im Duell geblieben. — Gasthof. Juan und Pedro sind dem Diego nach Sevilla gefolgt, da sie glauben, er führe Beatriz mit sich: Pedro um sich zu rächen, Juan scheinbar ihm zum Beistand, eigentlich um die undankbare Geliebte zu schützen.

Octavio's Haus. Die Gäste sind angekommen; Leonor nimmt Beatriz in Dienst. Das arme Fräulein muss die Launen der Herrin, welche an unglücklicher Liebe leidet, mit ungewohnter Geduld ertragen. Indess ist Juan auf Pedro's Bitten zu Octavio gekommen,

um seinen Beistand zu suchen. Leonor sieht ihren Freund: die lange verborgene Liebe zu ihm bricht in Worten hervor. Bei Diego's Ankunft versteckt sich Juan. Diego sieht und erkennt die geliebte Beatriz in ihrer niedrigen Lage. Doch schweigt er vor der Schwester; aber Beatriz will fort, wie könnte sie mit dem Verhassten unter einem Dache wohnen? Erst aber hat sie den Auftrag von Leonor, den versteckten Liebhaber herauszulassen. Sie öffnet das Kabinet, und siehe — Juan und Beatriz erkennen sich. Bei Beatriz Freude, den theuren Bräutigam lebend zu sehen, antwortet er nur mit Klagen aus tiefstem Herzen, denn wer könnte sie hierher gebracht haben, als Diego selbst, in dessen Hause sie ist? Leonor's Ankunft stört die Liebenden. Juan geht. Das Fräulein will den schönen Abend im Garten geniessen, Beatriz muss sie begleiten, und singen wo sie nur weinen möchte. Octavio ist zurückgekehrt. Juan und Pedro bei ihm. Pedro fängt an seine Ehrensache ihm vorzustellen — da klingt vom Garten herauf die unverkennbare Zauberstimme der Schwester. Sehnsucht und Schmerz leben in den aus dem Herzen quellenden Tönen. Aber die unglückliche Stimme erfreut nur Andere, der Eignerin bringt sie Gefahr: denn der Bruder will wieder hin, sie zu morden. Halb mit Gewalt bewegen ihn die Andern, den Augenblick abzuwarten, wo dieses ohne grosses Aufsehen geschehen kann.

Akt 3. Octavio's Haus. Beatriz, in der Angst vor den Verfolgungen des Bruders, dem Werben des gehassten Diego, der Eifersucht des Bräutigams, den herrischen Launen der Leonor, wird noch mit Liebesanträgen eines Lakeien geplagt, welcher das neue Kammermädchen allerliebst findet. Dieser Noth entgeht sie durch eine tüchtige Ohrfeige, wodurch dem armen Kerl alle Neigung zu ihr mit der Wurzel vertilgt wird, zu grosser Freude der wirklichen Zofe. — Leonor schreibt dem Juan einen zärtlichen Brief. Indess ist dieser selbst bei Beatriz. Die Theure ist ihm so lieb wie sein Leben, aber noch lieber ist ihm ihre Ehre; sie soll dem Diego ihre Hand reichen, da sie ihm gefolgt ist, so räth er ihr. Sie will nur ihn: mit ihm, durch ihn will sie leben. Ihre zärtlichen, wahren Worte zerstreuen die Nebel des Scheins. Sie geht ihren Schleier zu holen, um mit ihm zu entfliehen. Inzwischen kommt Leonor und zerreisst ihren Brief, da sie so glücklich ist den geliebten Juan so nahe zu haben. Auch das Feuer der Eifersucht muss Beatriz noch erproben: sie tritt gerade ein, als Leonor den Juan umarmt. Diego und Octavio kommen. Die Weiber gehen, Juan versteckt sich, und ist so glücklich aus des Nebenbuhlers Munde selbst die völlige Unschuld der Geliebten zu hören. — Die Frauen sind bei weiblicher Arbeit beschäftigt. Beatriz singt; Pedro, in der Nähe, stürzt jetzt hervor, mit ihm Juan, sie zu schützen. Beide ziehen die Degen; Leonor glaubt, es sei ihretwegen. Auch da noch, als

Juan der Beatriz als seiner Gemahlin die Hand reicht und Pedro versöhnt ist, freut sich die Närrin über die schlaue Verstellung, welche ihren Ruf rettet. Doch nur einen Augenblick dauert die Täuschung noch, denn sie hört, das Kammermädchen ist das Fräulein Beatriz, Schwester des Pedro. Dieser hat seine Ehre gewonnen, jetzt darf er wieder an die Liebe denken. Er hält um Leonor an. Vater und Bruder willigen gern ein, weil es grosser Gewinn ist, aus einem Feinde sich einen Freund zu machen. Das Fräulein, um ihre Liebe betrogen, fügt sich in das Unvermeidliche. Zum Schein und Scherz hatte sie den Pedro an sich gezogen, um durch ihn den Juan zu fangen — jetzt muss sie den ernsten Bund für das Leben mit ihm schliessen: so hat sie im Betruge sich selbst betrogen!

In diesem Schauspiel ist überhaupt etwas Tragisches. Das Talent des Gesanges bringt nur Unheil über dessen Besitzerin: daher der Titel.

Die kleinen zauberischen Lieder der Beatriz scheinen ältere zu sein, welche Calderon, wie Shakspeare so oft, mit den alten Melodien aufgenommen hat.

Auf ein früheres Schauspiel, Ántes que todo es mi dama (Nr. 22), wird angespielt S. 45, 1 K; 95, 3 H:

Mi honor la furia detenga;
Que ántes que todo es la dama.

Auch hier*) vernichtet Calderon durch einen Scherz schwachköpfige Bemerkungen über die äusseren Rahmen seiner heroischen und Intriguen-Stücke, S. 50, 1 K; 99, 3 H:

Que debe de ser comedia
Sin duda esta de Don Pedro
Calderon; que hermano ó padre
Siempre vienen á mal tiempo,
Y ahora vienen ambos juntos.

Unter den mir bekannten Dramen des Zeitgenossen unseres Dichters, Agustin Moreto, ist eins, Lo que puede la aprehension (Valencia 1774), dessen Mittelpunkt auch der Reiz einer aus gefühlvollem Herzen entströmenden schönen Stimme ist. Erfindung und Darstellung bleiben sehr weit hinter dem unsrigen zurück. Thomas Corneille hat im Jahre 1655 das Drama des Moreto mit wenigem Geschick und Glück auf die Bühne gebracht, unter dem Titel Le Charme de la voix**).

---

*) Vergl. zu No hay burlas con el amor (Nr. 20) III, 110, 2 K; II, 320, 2 H.

**) Poëmes dramatiques de Th. Corneille, Paris 1738, t. I.

25. Fuego de Dios en el querer bien. (Feuer des Himmels tilge der Liebe Glut.) III, 572 K; III, 307 H.

Akt 1. Madrid. Haus des Alvaro und seiner Schwester Angela. Nachmittag. Alvaro, im Entzücken der Liebe, schmeichelt der Schwester. Sie erwartet die von ihm angebetete Freundin Beatriz zum Besuch, und so hofft er ihren Anblick zu geniessen. Angela schickt ihn fort, Süssigkeiten und kleine Geschenke einzukaufen. Beatriz erscheint. Die Freundin bewundert ihren Putz laut, im Stillen hält sie sich darüber auf. — Diego, ein verschmähter Liebhaber der Beatriz, stört die Freundinnen. Er will einen Diamantenschmuck, den Beatriz verloren haben soll, ihr überreichen. Sie verweist ihm bitter seine plumpe List, aber Angela versichert, sie selbst habe den Schmuck verloren, und der arme Diego muss ihn ihr einhändigen. In der Ferne hört man Alvaro; die Fräulein verstecken den Fremden. Beatriz nimmt die Geschenke dankbar an, ihre gelinde Neigung zu dem Anbeter wächst. Dann erscheint ihr Vater und holt sie nach Hause. Sie lässt der Freundin die schwere Sorge zurück, den versteckten Diego wegzuschaffen.

Alvaro allein. Vor einem mit Lichtern besetzten Tisch sitzt er und schreibt an seinen Freund Juan nach Sevilla. Degengeklirr vor dem Hause. Juan selbst flüchtet herein: er ist eben in Madrid angekommen; übel empfangen von den Strassendieben hat er einen derselben vor Alvaro's Hause erschlagen. Die Freunde erkennen sich, und Juan erzählt seine Schicksale. Er hat seinen früheren Reichthum eingebüsst, und mit ihm die Braut (Beatriz), denn deren Vater hat das früher gegebene Jawort zurückgenommen. Jetzt ist er selbst nach Madrid gekommen, um zu sehen, ob auch ihr Herz gewendet ist. — Alvaro geht in Angela's Zimmer, das Nöthige für den Gast zu bestellen. Hier findet er Diego, und streckt ihn verwundet zu Boden. Den Augenblick benutzend flieht die Schwester voran und begiebt sich in Juan's Schutz. Dieser wehrt mit dem Degen dem wüthenden Bruder, und Angela gewinnt Zeit zu erzählen, dass Diego nicht sie, sondern Beatriz aufgesucht habe. Die Zweifel des Alvaro unterbrechen Polizeidiener. Sie haben einen Todten vor dem Hause gefunden, man hat den Mörder in das Haus flüchten sehen: Alvaro soll ihn ausliefern. Angela drängt sich vor, zeigt auf den verwundeten, ohnmächtigen Diego und belehrt die Beamten der Gerechtigkeit, dieser da sei der Mörder, welcher an den empfangenen Wunden sich verbluten müsse, wenn man nicht schleunig helfe. Die Herren empfehlen ihn der Barmherzigkeit des Wirths, und Alvaro giebt sein Wort, ihn im Fall der Genesung an das Gericht auszuliefern. Von so viel Stürmen ermüdet begeben sich Alle zur Ruhe.

Akt 2. Morgen. Alvaro ist früh bei Beatriz gewesen. Sie hat Angela's Aussage bestätigt. Freudig kehrt er heim, und entlässt die Schwester der Haft. Sie will jetzt das Haus auf immer verlassen; nur Juan's Bitten halten sie zurück, denn der edle, stille, hohe Retter ihres Lebens hat zuerst Eingang in ihr verschlossenes Herz gefunden. Diego ist indess zu sich gekommen. Die leichte Wunde hindert ihn nicht sich zu entfernen. Angela erbietet sich die Sache beizulegen. Dem guten Glück und ihrer Geistesgegenwart vertrauend entlässt sie den Diego und giebt ihm seinen Diamantenschmuck zurück. — Juan's Diener scherzt über Angela's leichtfertige Lügen in ihrer Gegenwart. Drohungen des Herrn fruchten nicht. Seine Spässe werden zuletzt so plump, dass Juan ihn schlägt und ihm den Kopf verwundet. Angela verbindet ihn; die Polizei erscheint, und das Fräulein liefert den Diener trotz seiner Betheuerungen als den gesuchten Mörder zur Strafe an die Gerichtsdiener aus.

Beatriz Zimmer. Wenige Worte enthüllen ihr stilles, leidenschaftloses Wesen. Sie hat den Juan dem Willen des Vaters gemäss aufgegeben und ihre Neigung allmählich auf Alvaro übertragen. Zu ihr Angela. Diese sucht Juan, der entschlossen ist abzureisen, auf seltsame Weise zu halten. Ihre Zofe hüllt sich in Beatriz Kleidung, Angela selbst nimmt das Gewand der Zofe, und so eilen sie verschleiert in den Gasthof zu Juan. Unter abenteuerlichen Lügen bringt sie ihm daselbst bei, seine Geliebte habe sich einem Andern ergeben. Alvaro überrascht die Schwester: sie verbirgt sich eilig. Juan schickt den unbequemen Freund fort, mit dem Auftrag der Verschleierten nachzusehen, um ihre Wohnung zu erforschen. — Strasse. Angela und die Zofe schleichen sich zu Beatriz zurück, Alvaro ihnen nach; plötzlich glaubt er, es werde licht vor seiner Seele: er glaubt, Beatriz selbst sei die Verschleierte. Blind vor Eifersucht stürzt er in das Haus der Geliebten — Angela ist in ein Nebenzimmer geflüchtet, und Beatriz empfängt ihn unbefangen in gewöhnlicher Kleidung. Angela fürchtet, die Freundin werde, sich zu rechtfertigen, sie preis geben. Diesem vorzubeugen, eilt sie in der vorigen Verkleidung bei ihm vorüber und hinaus. Er bleibt verwirrt stehen, und der Akt schliesst mit dem allseitigen Ausruf: Feuer des Himmels tilge der Liebe Glut!

Akt 3. Alvaro's Wohnung. Juan sucht den Freund, findet aber nur die Schwester. Geist und Witz, Gaben, mit denen sie bis zum Uebermaass ausgestattet, werden gesteigert durch die Gegenwart des heimlich Heissgeliebten. Nachher erhält dieser auf's Neue eine Einladung von ihr, als seiner unbekannten Freundin, durch eine Verschleierte. Am Abend soll er sich in seinem Hause bereit halten. Herr und Diener rekapituliren in Wechselversen, was ihnen in Madrid begegnet ist.

Zimmer der Beatriz. Abend. Angela überrascht die arme Freundin mit dem seltsamen Antrage, hier den Juan zu empfangen. Schon ist er vor der Thür und weiss nicht, von wem er geladen noch in wessen Haus er eintritt. Beatriz muss sich entfernen. Juan und der Diener eine Zeit lang in traulichem Gespräch mit Angela im dunkeln Zimmer. Plötzlich nahen sich von verschiedenen Seiten Alvaro und Beatriz Vater. Juan wird versteckt. Alvaro findet glücklich seine Schwester, und giebt sich den Schein als wäre er gekommen sie abzuholen. Juan entdeckt aus seinem Verschlage seine ehemalige Braut Beatriz. Die schon verlöschende Liebe flammt noch einmal auf. Die Geschwister empfehlen sich, auch der Alte geht. Beatriz will jetzt den Fremden hinauslassen. Sie erkennen sich: gegenseitige Vorwürfe, durch keine Liebe gemildert. Plötzlich kommen die Vorigen zurück, denn Diego hat den Alvaro auf der Strasse angefallen. Juan verbirgt sich abermals. Die Männer gehen nach der Strasse. Die beiden Fräulein rufen Juan hervor. Angela giebt sich zu erkennen; Alles ruft Weh über die Liebe. Zwischen sie tritt Alvaro; Juan verhüllt sich mit dem Mantel und löscht das Licht aus. Im Dunkeln ergreift Angela den Bruder statt des Geliebten, mit ihm fortzuschleichen, ebenso Beatriz ihren Vater. Man bringt Licht. Die Mädchen werfen gegenseitig die Schuld auf einander. Auch Juan wird gefunden. In so misslichen Umständen bietet ihm der Alte die Tochter zur Frau; er schlägt sie aus; die Verwirrung wächst, bis Juan der entzückten Angela die Hand als Gemahl reicht und Alvaro der Beatriz. Zum Schluss berichtet der Diener, auch Diego habe sich mit seinen Feinden versöhnt.

Unser Schauspiel ist eine Frucht des höheren männlichen Alters. Es ist zuerst gedruckt in: De los mejores el mejor, libro nuevo de Comedias varias, nunca impressas, compuestas por los mejores Ingenios de España. Parte 13, Madrid 1660.

Bei dem Charakter der Angela drängt sich die Vergleichung mit der Lisarda aus Peor está que estaba auf. Die Vorzüge des Geistes, mit denen Lisarda geschmückt war, sind noch gesteigert in Angela, und diese ist dabei edel, besonnen und treu, Eigenschaften, welche der jugendliche Dichter in der jugendlichen Lisarda nicht hervorgehoben. Trefflich ist der Gegensatz in der leidenschaftlosen Beatriz, von welcher gilt, was von der edelsten weiblichen Natur in Wilhelm Meister's Lehrjahren gesagt wird *), „sie heirathe nicht eher, als bis einmal irgendwo eine Braut fehle", allein dieser Charakter sichert sie nicht vor allen Stürmen des Zufalls. Diego, der sich ungestüm aufdrängt, erhält die wohlverdiente Strafe durch Verwun-

*) Buch 8, Kap. 7.

dung und Verachtung. Dem Juan aber, der in unbewusster Grösse still lebt, wird fast wider seinen Willen durch ein günstiges Geschick die englische Angela zu Theil.

Der Titel ist volksthümlich. So lautet der Refrain in der Satire auf die Frauen (in Depping's Romanzensammlung S. 403*)): *¡Fuego de Dios en el bien querer, Fuego de Dios en el querer bien!* Calderon's Eco y Narciso II, 290, 1K; II, 588, 2H (Gesang der Echo): *Si en los que bien quieren Todo es padecer, Y no hay dicha alguna En el bien querer, ¡Fuego de Dios en el querer bien!* Las manos blancas no ofenden IV, 164, 1K; III, 282, 2H: *¿Este era el fino? Este el rendido, el atento? ¡Ha, fuego de Dios en todos!*

S. 581, 2K; 315, 1H: *.. Que, anocheciendo en Ginebra,*
Amanesco en la Tebaida.

Ein Wortspiel: auf wüstes Lärmen folgt Todtenstille. Ginebra: die Stadt Genf, und eine grosse Maschine, welche widerliches Geräusch macht. Tebaida: die thebanische Wüste, wo grauenvolles Schweigen herrscht.

S. 590, 2K; 323, 1H: *Eso está*
Peor que estaba..

Anspielung auf das erwähnte Drama.

S. 591, 2K; 324, 1H: *.. Caballero de ciudad.*

Ein etwas verächtlicher Ausdruck im Gegensatz gegen den Caballero cortesano: jenem fehlte die Bildung und Freiheit des Cortesano. Uebrigens ist das Ganze Wortspiel, denn es ist zugleich ein Ritter gemeint, der nicht in das Haus will, der auf der Strasse bleibt.

S. 595, 2K; 328, 2H: *Pues que dos puertas no bastan,*
Amar adonde haya tres.

Anspielung auf das frühere Schauspiel Casa con dos puertas mala es de guardar (Nr. 1).

---

26. ¿Cuál es mayor perfeccion? (Welches ist grössere Vollkommenheit?) III, 50K; I, 69H.

Akt 1. Madrid. Zimmer. Felix in traulichem Gespräch mit seiner Schwester Leonor. Sie erwartet einen Besuch von ihren beiden Muhmen Angela und Beatriz, und Felix entdeckt der Schwester, wie er schon lange die wunderschöne Angela anbete. Leonor, zartfühlend und kränklich, redet von dem Verstand der Beatriz und Angela's unglaublicher Dummheit und Selbstzufriedenheit. Die

*) Bd. II, S. 406 der neueren Ausgabe. Vergl. Rom. gen. por Duran t. II, Nr 1872.

Muhmen kommen und bestätigen nur zu sehr dieses Urtheil. Allein Felix hat nur Augen für Angela's Reize, nicht Ohren für Beatriz Worte. — Die Fräulein bleiben allein. Das Band inniger Neigung umschlingt Beatriz und Leonor immer fester, indess Angela, auf sich selbst beschränkt, kein Gemüthsbedürfniss irgend einer Art fühlt.

Strasse. Don Antonio, ein kalter, besonnener, tüchtiger Mann, abgesagter Feind der Liebe, aber warmer Freund seiner Freunde, hört die Liebesseufzer des Don Luis mit Lachen an und findet diese nicht weniger spasshaft als den geschraubten Stil, mit Sonnen und Morgenröthen durchflochten, worin jene sich Luft machen. Luis flieht vor dem Verspotter des ihm Heiligen, und zu Antonio gesellt sich Felix. Er hört hier zu seinem Schrecken, dass auch Luis, durch Angela's Schönheit bezaubert, sie anbete. — Leonor's Haus. Luis steht längst in ernster Verbindung mit Leonor. Leichtsinnig hat er sich durch Angela's Reize blenden lassen: daher Leonor's Kummer und Kränklichkeit. Um den Schein noch zu beobachten, ist er jetzt hier. Er versteckt sich bei Felix Eintritt, und hört, dass dieser sein Nebenbuhler bei Angela sei. Endlich entkommt er ungesehen, aber beladen mit Leonor's Vorwürfen über die Narrheit, eine Närrin anzubeten. Kahle Ausflüchte und lügenhafte Entschuldigungen täuschen das edle Fräulein nicht.

Akt 2. Angela's Zimmer. Angela vor einem Spiegel mit Hülfe einer Zofe ihren Kopfputz in Ordnung bringend, Beatriz lesend. Die arme Zofe weiss nur durch plumpe Schmeicheleien die Scheltworte des Fräuleins abzuwenden. — Beatriz allein. Zu ihr Leonor. Beide Freundinnen enthüllen sich die Geheimnisse ihrer Herzen, Leonor unter Thränen. Beatriz hat ihr ganzes Vermögen eingebüsst ohne darüber zu klagen, nur wünscht sie aus der widerlichen Gesellschaft ihrer Muhme erlöst zu werden, bei der sie wohnt; mehr noch ist ihr Herz von unwiderstehlicher Liebe zu Felix bewegt, den sie für die nichtigen Reize einer Blödsinnigen schmachten sieht. Ihr fehlen Verdienste (Schönheit) und Geld: was darf sie hoffen? — In der Ferne zeigen sich Männer. Leonor verschleiert sich im fremden Hause, und hinter einander treten Luis und Felix ein um Angela zu sehen, ausser ihnen auch Antonio aus Sorge für die Freunde, welche als Mitbewerber leicht zum Zweikampf schreiten könnten. Beatriz zeigt sich entschlossen, klug und edel, Angela aber bedauert nur, dass sie den drei Männern in ihrem gewöhnlichen Hausputz sich gezeigt habe. Luis und Felix wechseln zürnende Worte um die alberne Schöne, und der verschleierten Leonor Herz blutet über die beklagenswerthe Treulosigkeit ihres Geliebten. Da erscheint, die Verwirrung zu vollenden, Angela's Vater. Nur Beatriz rettet durch unvergleichliche Geistesgegenwart Alles: die Verschleierte, sagt sie, hat sich, von

drei streitenden Männern verfolgt, hieher geflüchtet. *) Leonor fasst schweigend Luis Arm und führt ihn fort. Erstaunt folgen die Andern erst nach einiger Zeit, Felix entzückt von dem Verstand und Gemüth der Beatriz.

Strasse. Auf heftiges Dringen des Begleiters entschleiert sich Leonor; da zeigen sich ihr Bruder und Antonio, sie verbirgt sich in einem Thorweg, und hört ungesehen den Streit der Männer. Antonio versöhnt die Beiden mit Mühe, da Luis versichert, sein Werben um Angela sei nicht ernst: zum Theil nöthigt ihn dazu die Nähe der Verlobten. — Felix Wohnung. Leonor entschleiert sich eben bei ihrer Rückkunft, als Beatriz eintritt. Jetzt ist diese in den Schleier gehüllt, und Felix folgt ihr auf dem Fusse, im Wahn jene erste Verhüllte noch vor sich zu haben, von der er Entdeckungen mancher Art erwartet. Sie räth ihm, nicht ferner Angela's Strasse zu besuchen, indem dort mächtige Feinde ihn erwarten und ihm unvermeidlichen Tod drohen. Das Mittel thut, wie Beatriz voraussieht, die umgekehrte Wirkung. Der Mann von Ehre fehlt nicht, wo Gefahr seiner harrt.

Akt 3. Einige Tage später. Vor Angela's Hause. Abenddämmerung. Felix vor dem Gitter: denn die Nächte erbaut er sich an den Gesprächen mit Beatriz, indess ihn am Tage immer noch Angela's Schönheit bezaubert hält. Hinter ihm Antonio, zum Schutz des Freundes, da ihm Gefahr drohen soll, wider dessen Wissen bereit. Angela stört durch albernes Reden das Plaudern ihrer Muhme mit Felix, und nimmt sich auf Anrathen der Zofe vor, von nun an eifersüchtig zu sein. — Nacht. Leonor's Zimmer. Luis, endlich durch allerlei Mittel von seiner Wallung für Angela's leeren Schein geheilt, naht sich reuig und demüthig der vorigen Freundin. Da tritt unerwartet der Bruder mit Antonio ein. Luis verbirgt sich, wird aber gefunden; Leonor flüchtet durch die Nacht; Luis schlägt sich durch, von Antonio erkannt, von Felix nicht.

Angela's Haus. Sie, eingedenk der Lehre eifersüchtig zu sein, spricht ihrem Vater von nächtlichen Gesprächen am Gitter vor. Dem Alten geht aus ihren dummen Reden einiges Licht auf. Er verhehlt seinen Verdacht und thut als wenn er abreisen wollte. — Leonor, verschüchtert, halb ohnmächtig, sucht bei Beatriz Schutz. Sie entdeckt ihr, was vorgefallen, und die dringende Gefahr. Beatriz ergreift die Gelegenheit, den ganzen Reichthum ihres schönen Herzens und Geistes dem Geliebten zu entfalten. Sie ladet durch zwei Briefe den Luis und den Felix zu sich. Luis erscheint zuerst. Sie stellt ihm vor, was er als Mann von Ehre und Wort unter diesen Umständen zu

*) Diese Scene erinnert lebhaft an die Geschichte im Syntipas, in der Disciplina clericalis und in Boccaccio's Decameron Giorn. 7, Nov. 6, worüber man vergleiche Beiträge zur Geschichte der romantischen Poesie S. 69.

thun habe. Dann muss er sich verbergen. Nach ihm kommt Felix. Antonio bleibt im Vorflur versteckt, um im Nothfall bei der Hand zu sein. Jetzt sind wir bei der Krone des ganzen Schauspiels, bei einer langen Rede der Beatriz zu Felix. Sie bittet ihn auf den Knieen, seine Ehre durch Vermählung der Schwester mit dem Bräutigam wiederherzustellen. Wolle er aber dessen Blut fliessen sehen, so überliefere sie den Eingeschlossenen seinem Degen. Sie selbst werde mit einem Pistol den Verführer niederschiessen, wenn er glücklich genug wäre, ihn, Felix, zu erlegen: Ross und Edelsteine zur Flucht nach dem Morde sind bereit. Felix wählt das Erstere und willigt in die Vermählung. Luis und Leonor treten Hand in Hand auf; Felix verbindet sich mit Beatriz, deren Verstand den vollkommensten Sieg errungen hat. Da stürmt plötzlich der Alte herein und jagt Antonio, den er draussen gefunden, vor sich her. Von einer andern Seite Angela in blödsinnigem Erstaunen. Der Vater will wissen, was vorgehe. Angela versichert, Luis sei hier, um sie zu werben. Der aber bedauert auf die Ehre verzichten zu müssen, da er schon mit Leonor vermählt sei. Aehnlich antwortet Felix. Angela meint, einer müsse es doch sein, und es sei also wohl Antonio. Dieser verbittet sich den unerwarteten Antrag. Der Vater aber behauptet, da er ihn im Hause finde, fordere seiner Tochter Ehre, dass er sich auf der Stelle mit ihr vermähle. Die Freunde reden ihm zu; sie ist reich, schön und dumm, er verständig, gleichgültig und arm; und er giebt nicht sonderlich erfreut das Jawort. So wird ein Dritter gezwungen, die zu heirathen, welche zwei als Liebhaber anbeten, aber nicht als Gattin ehelichen wollten.

Der volle Titel des Schauspiels ist eigentlich:

¿Cuál es mayor perfeccion,
Hermosura ó discrecion?

S. S. 54, 2K; 72, 1H. Es ist zuerst gedruckt im Jahre 1663 im 21sten Theil des Juego de varias *), daselbst das erste. Und es scheint auch die höhere Reife des männlichen Alters hier unverkennbar: Klarheit, Besonnenheit und Wahrheit bezeichnen jede Scene. Es findet sich zusammen was zusammengehört, und ein edler, klarer Sinn besiegt die trüben Wallungen aufflackernder Leidenschaft und Wollust.

S. 55, 2K; 73, 1H zeigt Calderon seinen Widerwillen gegen die ekelhaften ewig wiederkehrenden Tändeleien des Estilo culto:

Desos hipérboles, llenos
De crepúsculos y albores,
El mundo cansado está.
¿No los dejaremos ya
Siquiera por hoy, señores?

*) Parte veinte y una de Comedias nuevas escogidas de los mejores Ingenios de España. En Madrid por Jos. Fern. de Buendia.

Eine Anrede an die Hörer, dass sie heute nichts im Modestil erwarten möchten.

S. 56, 1K; 75, 2H: *¿Conocísteis á Macías?*

Vergl. zu No hay cosa como callar (Nr. 13) III, 670, 1K; I, 560, 1H.

S. 63, 1K; 79, 1H: *Á esto, señor mio, llaman,*
Cuando pierden los fulleros,
Caerse á cuestas la casa.

Vergl. zu Hado y divisa de Leonido y Marfisa (Nr. 73) II, 604, 1K; IV, 377, 3H.

S. 72, 1K; 86, 2H: *Ines: De un adagillo, que á España*
Añadió Lope, se infiere...
D. Luis: Qué? In. Quien piensa que no quiere,
El ser querido le engaña.

Dies dunkle Sprüchwort, welches Calderon's Vorgänger Lope in Spanien eingeführt haben soll, ist mir sonst noch nicht vorgekommen. Wo steht es bei Lope? Vergl. übrigens zu La devocion de la Cruz (Nr. 96) I, 109, 2K; I, 63, 2H.

S. 72, 1K; 86, 2H: *¿Quién metió á la tal persona*
En buscar caballerías,
Hecho Infante Bobalías,
La Infanta Bobalindona?

Der Infant Bobalias, welcher seinen Oheim Almanzor weckt, sich von ihm Leitern, sieben Maulthiere und sieben Moren geben lässt, womit er die Gräfin aus den Armen des Grafen Almenique entführt, ist aus den Romanzen dem spanischen Volke bekannt. S. Depping's Sammlung spanischer Romanzen S. 395 *). Hier ist es zugleich Wortspiel mit bobo (einfältig) und La boba linda (die hübsche Einfältige).

*) 'Bd. II, S. 195 der neueren Ausgabe. Vergl. Rom. gen. por Duran t. I (Bibl. de aut. esp. t. X), Nr. 1.'

II.

Heroische Schauspiele.

(Comedias heróicas.)

Nr. 27—47.

Die Spanier fassen unter dem Namen Comedias heróicas alle Schauspiele zusammen, in denen gekrönte Häupter auftreten, Kaiser und Kaiserinnen, Könige und Königinnen, Herzoge und Herzoginnen, auch Freigrafen und Freigräfinnen, wie die oft vorkommenden von Urgel und Roussillon. Es gehören also nach dieser Eintheilung der spanischen Aesthetik noch viel mehr Stücke des Calderon in diese Klasse als die einundzwanzig, welche wir zunächst folgen lassen. Allein entscheidende Gründe gebieten hier mehrere Abtheilungen zu machen.

Wir rechnen zu den Comedias heróicas im engeren Sinne die Schauspiele, wo Fürsten und Fürstinnen von Calderon rein erdichtete Personen sind, und bringen in andere Klassen diejenigen, wo sie aus der spanischen Geschichte oder Sage, aus der sonstigen Geschichte, aus ältern Romanen u. s. w. genommen sind.

Schicksale und Gesinnungen von Menschen aus fürstlichem Stamm und das Wechselverhältniss zwischen ihnen und ihren Untergebenen, oder ihr Verhältniss zu andern Fürsten und deren Untergebenen schien schon den Griechen zum Gegenstande des höhern Drama's, der Tragödie, besonders geeignet. Die ideale monarchische Welt auf der griechischen Bühne bildete einen sonderbaren phantastischen Gegensatz zur wirklichen Welt und Staatseinrichtung, der republikanischen. Nur dort konnten Hochmuth und Fall, Schuld und Strafe, Edelmuth und unerwartetes Unglück in gigantischem Maasse sich zeigen. Dort war der Einzelne Symbol der Gattung. Kothurn und Purpurmantel waren also nicht theatralische Hülfsmittel, den Effekt zu steigern, sie waren das natürliche Zeichen einer potenzirten Menschennatur. Dies erschien also sogar den republikanischen Griechen als das einfachste und leichteste Mittel, die Kunstansprüche der Hörer zu befriedigen. Wie viel

mehr musste dies der Fall sein bei dem ganz veränderten Zustande der Gesellschaft in der christlichen Zeit? Wo wir hier dies nicht finden, bemerken wir meist dasselbe Bedürfniss und Ziel auf anderem Wege erreicht. Die religiösen Dramen, Heiligenkomödien, Moralitates, Actus, Mysteria u. dergl. m. hatten ihr eigenes höheres Princip in der unmittelbaren Beziehung auf die Religion. Die Farcen, Possen, Fastnachtspiele, Burlesken u. s. w. waren in ihrer Vollendung die totale Kehrseite alles Ehrwürdigen, Heiligen, Guten und Edlen, der Wahrheit selbst: Alles war darin auf den Kopf gestellt, man durfte es nur gerade umkehren, so hatte man das Rechte. Sie waren das reine Spiel, Erholung zur Abspannung, und machten nur den Anspruch, dass man sie nicht ernst nehmen sollte. Allein Gegenstände aus dem gemeinen Leben ernst und kunstgemäss zu behandeln, ihnen eine höhere Bedeutung zu geben, dazu gehört eminentes Genie. Das besass Calderon, und so wurde er Veredler, ja zweiter Schöpfer jener ersten, kunstvollen Klasse, der Comedias de capa y espada.

Hiemit kommen wir noch einmal auf das dem Calderon Eigenthümliche, das seinen Intriguenstücken und heroischen Schauspielen gemeinschaftlich zum Grunde liegt. Es sind die beiden Grundprincipien der Liebe und Ehre. Die Eifersucht darf man wohl nicht als ein drittes besonderes Princip neben jenen beiden ansehen, denn die Eifersucht ist nichts als die entgegengesetzte Aeusserung desselben Grundtriebes der Liebe. Die Liebe, gegen das Ersehnte gewendet, bleibt rein, ungebrochen, bleibt Liebe; aber gewendet gegen das Hemmende, vom Ersehnten Zurückweisende, gebrochen, wird sie Eifersucht. Liebe und Eifersucht ist das Princip des Allgemeinen, das Vereinende; Ehre das Princip des Individuellen, Jedes in seiner Eigenthümlichkeit so vollkommen als möglich Erhaltenden. Beide sind aber nach Calderon's altritterlicher Gesinnung nicht coordinirt, vielmehr ist die Liebe subordinirt, wenn beide in einen nicht auszugleichenden schmerzhaften Conflikt kommen.*) In diesem Fall entsteht eine dem Calderon eigene Art von Tragödien, welche nicht wenig

*) Geradezu spricht der standhafte Prinz diesen Grundsatz aus, I, 274, 1 K; I, 256, 1 H:

Muley, amor y amistad
En grado inferior se ven
Con la lealtad y el honor;
Nadie iguala con el Rey,
Él solo es igual consigo.

Muley, Lieb' und Freundschaft muss
Immer nach an Würde stehn
Gegen Pflicht und Ehre; niemand
Wird dem König gleichgestellt,
Er allein ist seines Gleichen.

Herbes enthalten und Furcht und Mitleid erregen, obgleich sie ohne Tod und mit Heirathen schliessen. Hier wird nicht allein das irdische Lebensglück, sondern auch das ganze frühere irdische Treiben und Leben des Einzelnen der Idee geopfert. Man ahnt wohl auch dabei einen tieferen Grund zu einer solchen gewaltsamen Umkehrung. Besitz und Genuss des Schönsten müsste die besten Menschen einschläfern und ihnen schaden: darum kuppelt die Ehre oft das Ungleiche zusammen, vernichtet das honigsüsse Liebesglück, verlangt tyrannisch das Opfer der Jugendträume und zwingt die edelsten Naturen, statt zu geniessen vielmehr die schlechteren zu sich heraufzuziehen. Dergleichen liegt zum Grunde in Peor está que estaba, in Mañana será otro dia, in Las manos blancas no ofenden u. a. m. Oft klügeln und grübeln Männer und Frauen über das Thörichte der Ehrengesetze, aber weil Ehre ein schaffendes Grundprincip ist, ist sie über alle Demonstrationen erhaben, und ihre Gesetze werden auch von eben jenen Klügelnden streng befolgt. Keineswegs sind aber alle Personen in den ernsthaften Theilen der Intriguenstücke und der heroischen Schauspiele von diesen Grundprincipien gleich sehr durchdrungen, vielmehr herrscht auch hier ein Mehr und Minder und die mannigfachsten Steigerungen. Auf diese Weise ist es unserm Dichter möglich geworden, das bürgerliche, häusliche und Familienleben würdig auf die Bühne zu bringen, ohne zu süsslichen Rührungen, grellen Lastern, widernatürlichen Fluchgeschichten u. dergl. seine Zuflucht zu nehmen. Vielmehr erfolgt bei ihm das Wirkliche und Natürliche auf die überraschendste Weise, jene idealen Triebe bringen in die auf das Höchste gesteigerten Verwicklungen völlige Nothwendigkeit, und wir haben hier Ideales und Reales gänzlich durchdrungen.

Die Comedias heróicas gaben dem Künstler einen weit leichteren Stoff zur Behandlung als die Comedias de capa y espada. Brachten schon die Griechen Helden und Könige gern auf die Bühne, aus den zu Anfang bemerkten Gründen, wie viel mehr die Neueren, bei denen die monarchische Form, freilich in den verschiedensten Richtungen und Modificationen, zugleich die geschichtlich vorhandene war? So ist denn das spanische Theater überreich an heroischen Schauspielen. *) Das Verhältniss des Fürsten oder der Fürstin zu andern Fürsten und Fürstinnen oder zu den Untergebenen war freilich aus dem wirklichen

*) Huerta, der in diesem Fall eine gewichtige Stimme hat, sagt, Theatro Hespañol Parte III, Prologo p. 1: „Las Comedias Heroycas, de que abunda tanto el Theatro Hespañol, son unas verdaderas Tragi-Comedias.“ Aber nur mit grosser Einschränkung können wir das allgemeine Lob gelten lassen, das er ausspricht p. 2: „No será temeridad asegurar, que en sola esta clase de Comedias Hespañolas hay mas pasages altos y sublimes, que en todos los Theatros estrangeros antiguos y modernos.“

Leben oder aus der nächsten Vergangenheit, aber gern schoben die spanischen Dichter die einzelnen Figuren, in denen sie es zu Tage förderten, in die Sphäre der Phantasie. Daher die unzählige Masse phantastischer oder mythischer Königreiche und Herzogthümer. Auch wurde bei den mittelmässigen Dichtern hier sehr bald ein Schlendrian einheimisch. Aus der Fülle von Verhältnissen und Verwicklungen, welche in dieser Sphäre lagen, wurde bald nur Eines als stehend herausgehoben, das bis zum Ekel wiederkehrt, nämlich wie eine Frau oder ein Fräulein von ihrem Fürsten zur Liebe verführt werden soll, und wie sie und die Ihrigen ihre Ehre zu schützen suchen ohne sich an dem Fürsten zu vergreifen. Den Missbrauch in beiden Dingen, in der Menge fingirter Theatersouveraine und dem langweiligen Liebesthema, verspottet Calderon in No hay burlas con el amor III, 107, 2 K; II, 317, 3 H:

Moscatel: .. Que soy grande para dama,
Y para esposa soy chica.
Alonso: Eso á Reyes de comedia
No hay Condesa que no diga
De Amalfi, Mantua ó Milan;
Mas no las de Picardía.

(Vergl. zu Nr. 20.) Und in La hija del aire II, 77, 2 K; III, 35, 2 H:

Cansado está
El mundo de ver en farsas
La competencia de un Rey,
De un valido y de una dama.

(Vergl. zu Nr. 94.) Allein Calderon wusste den in den Dramen dieser Klasse verborgen liegenden Grundgedanken bis zur Klarheit herauszuarbeiten. Es ist etwas Aehnliches mit dem bei den andern Dichtern Gewöhnlichen, aber idealisirt. Die Ehre giebt Gesetze, die über alle Demonstration hinaus liegen und befolgt werden müssen, weil die Ehre etwas Unzeitliches ist, das den Einzelnen in seiner Individualität unbefleckt erhält, aber eben deshalb nicht von einem Einzelnen weggeklügelt noch gemeistert werden kann. Analog diesem fand Calderon gewisse natürliche, durch nichts im Leben aufzulösende Bande, welche gleichfalls durch kein Raisonnement beseitigt werden können. Die nächsten der Art sind die zwischen Kindern und Eltern: oft kommen Klagen und Tadel der Einen gegen die Andern vor, und zuweilen, wie nicht zu leugnen, gerechte Klagen, allein der mystische Zusammenhang durch die Erzeugung giebt ein natürliches und nothwendiges Verhältniss, dessen gänzliche Aufhebung Jeder für etwas Abnormes, für ein Hinausschreiten aus der Natur hält. Dies Familienband wusste zwar Calderon trefflich zu benutzen, z. B. in der Andacht zum Kreuz und in Drei Vergeltungen in Einer, aber es war doch im Ganzen für die Kunst nicht fruchtbar genug. Grösser war das Allen

gemeinsame Band des Vaterlandes, und Calderon setzte für das Abstractum des Vaterlandes unwillkürlich und von selbst als Concretum den Fürsten. So erschien unserm Dichter das Verhältniss zwischen dem Fürsten und den Unterthanen als ein ursprüngliches und angeborenes. *) Wie der Vater schwere Pflichten gegen seine Kinder hat, so hatte sie der Fürst nach seiner Ansicht auch. Wie ein sorgloser Vater diese oft nicht erfüllt, so ist auch in Calderon's Comedias heróicas manches in dieser Hinsicht für den Fürsten gar nicht Schmeichelhafte, und seine Unterthanen sind dann keineswegs feige Egoisten, die Ehre und Liebe der Lust des Herrn aus selbstsüchtigen Absichten opfern; aber das Wesentliche dabei ist die unerschütterliche Treue gegen ihn (Lealtad), wenn man auch seine Handlungen nicht billigen konnte. Diese Lealtad ist das zweite Princip, coordinirt dem der Ehre, beiden subordinirt ist die Liebe. Damit sind wir auf dem Punkte angekommen, wo wir diese Werke verstehen werden. Ehre, Treue gegen den Fürsten, Liebe **) das sind die drei Ideen, und die Künstlichkeit dieser wunderbaren Werke besteht darin, in jedem Augenblick scheinbare Collisionen zwischen den Gesetzen jener drei Grundprincipien herbeizuführen. Allein sie sind nicht wirkliche Collisionen. Vielmehr weiss das reine Pflichtgefühl auf der Stelle die Collisionen zu vernichten, und gerade in diesem Conflikt kann erst die höhere Natur des Menschen recht in ihrem Glanz sich zeigen, wie bei den Griechen durch gewaltsame Unfälle. Ja, was das Beste und Höchste ist, der Dichter lässt uns stets fühlen, dass das, was im Chaos der Ereignisse als drei Principien entgegenstehende Gebote aufzulegen scheint, in einer überirdischen Welt untrennbar Eins ist.

---

27. Lances de amor y fortuna. (Fälle der Liebe und des Glücks.) I, 163 K; I, 36 H.

Zuerst gedruckt 1635.

Akt 1. Vor Barcelona. Rugero, vornehmer Edelmann, kehrt aus der Ferne in das Vaterland zurück. Trommelschall hallt durch die Lüfte, und von einer Seite tönt der Ruf: „Es lebe Aurora!“ von der andern: „Estela lebe!“ Beide, Gräfinnen von Barcelona, treten von verschiedenen Seiten auf, neben Estela der Graf von Roussillon, neben Aurora der Graf Lotario, hinter beiden zahlreiches kriegerisches Gefolge. Die Schwestern entwickeln ihre Ansprüche auf den Besitz der Grafschaft. Aurora ist die ältere, aber geboren vor der kirchlichen Vermählung ihrer Eltern, Estela die

*) Der Ausdruck Señor natural bezeichnet dies Verhältniss.

**) Honor, lealtad, amor.

jüngere, aus rechtmässigem Ehebund. Ein Volksausschuss hat das Recht Aurora's anerkannt, aber Estela, von dem Grafen von Roussillon, ihrem Anbeter, und manchen Andern unterstützt, will mit gewaffneter Hand ihr Recht behaupten. Aurora bietet vergeblich der Schwester die Hälfte der Grafschaft, und beide Gräfinnen trennen sich mit kriegerischen Drohungen. — Rugero hat in stummem Entzücken Aurora betrachtet: der Pfeil der Liebe ist tief in sein Herz gedrungen.

Aurora's Palast. Lotario naht sich der angebeteten Herrin mit sehnsüchtigen Worten. Sie zeigt ihm nur Dankbarkeit, denn ihr Herz ist schon wunderbar befangen. Als sie mit ihrem Fräulein Diana, Rugero's Schwester, allein ist, entdeckt sie ihr wie sie, in unbestimmte Sehnsucht und süsse Träume im Garten am Meeresgestade versunken, ein Bild eines Jünglings am Boden gefunden, dessen bezaubernde Züge ihrem Herzen sich eingeprägt. Sie zieht es hervor: Diana erkennt ihres Bruders Rugero Abbild. Einer früheren Geliebten war es bestimmt. Schon empfindet Aurora Eifersucht, die Nährerin der Liebe. Da zeigt sich Rugero selbst, der Gräfin seine Dienste anzubieten. Innige Liebe Beider, von ihr mit Mühe verhehlt, von ihm glühend ausgesprochen, beseelt das Wechselgespräch, Eifersucht würzt es. Lotario unterbricht sie mit der Nachricht, das Volk murre über Estela's Auszug aus Barcelona. Aurora geht, durch ihren Anblick die Verwirrung zu stillen, und Rugero verkündet in trunkenen Worten dem Lotario das Entzücken über Aurora's Herrlichkeit. Dieser, den Nebenbuhler fürchtend, erwiedert verstellt, weder Aurora's Reize noch ihr Recht schienen ihm gross. Der Streit erhitzt sich, sie ziehen die Degen. Zu ihnen tritt die Gräfin, und Lotario bürdet in der Verlegenheit dem Neuling die Schuld auf, welche er selbst hat. Vergeblich behauptet Rugero, Lotario habe verleumderisch von der Gräfin gesprochen: Lotario hat seine Liebe zu ihr mehrere Jahre lang offen bekannt, wie sollte er jetzt sich ändern? So denkt es der Verstand, so rechnet Aurora, aber ihr Herz fühlt dennoch sich dem Verräther geneigt und kann das Wahrscheinliche nicht glauben.

Akt 2. Meeresgarten beim Schloss. Aurora, schwankend zwischen Verstand und Gefühl, bietet dem Beleidiger, es sei Lotario oder Rugero, Verzeihung. Freudig nimmt Lotario sie an, Rugero weist sie zurück, da er unschuldig ist. Aurora wird ungewisser als zuvor. Sie begiebt sich mit dem Grafen in eine Gondel, das ruhige Meer zur Lust zu befahren. Rugero betrachtet sehnsüchtig vom Ufer das gleitende Lustschiff; da erheben sich die Wellen thurmhoch und zerschmettern das Fahrzeug an einer Klippe. Er stürzt sich in die empörte Flut, und trägt die ohnmächtige Aurora an das Ufer. Umsonst sucht er sie in das Leben zu rufen, entseelt scheint sie da zu liegen, er eilt sofort nach Hülfe. Da erscheint Lotario durchnässt, er hat sich

durch Schwimmen an das Ufer gerettet; bald erwacht die Gräfin und sieht in ihm den Retter ihres Lebens. Bescheiden den Dank ablehnend bestärkt er ihre Meinung, und tiefer Unmuth erfüllt ihre Brust, dass sie nicht Rugero diese That verdankt. Zu spät kommt er an und hört ihre Vorwürfe, aus herzlicher Liebe keimend, mit stummer Bestürzung. Dann schwört er, im Kriege und Frieden ihr zu dienen, sie zu lieben, ohne andern Lohn als den dass er sie liebt. — Estela's Lager vor Barcelona auf Rugero's Landgut. Roussillon wirbt um sie. Sie zeigt ihm Dank und Neigung. Rugero's Diener wird gefangen gebracht, und meldet dass sein Herr in Aurora's Diensten ist. Estela zeigt die Hoffnung, ihn auf ihre Seite zu lenken.

Schlossgarten in Barcelona. Aurora ist auf einer Bank entschlummert und hält einen Blumenstrauss. Lotario naht, und nimmt einige Rosen aus ihrer Hand, dann schreibt er in den feuchten Meereskies Worte der Liebe. Als er fort ist, kommt auch Rugero; er bringt ein kostbares Schmuckkästchen, für die Bedürfnisse des Krieges, setzt es neben die schlafende Gräfin, löscht Lotario's Worte aus, schreibt die seinen an ihre Stelle, und schleicht davon. Die Gräfin erwacht, findet die Edelsteine, und fragt, wer im Garten gewesen. Man hat nur Lotario gesehen; er selbst zeigt sich und erklärt, dass er Worte in den Sand geschrieben, wegen des Geschenks beugt er ruhig aus. Aurora, von so vielen Verdiensten gerührt, dankt ihm freundlicher als je, aber sie muss sich zwingen, immer widersteht die innere Stimme. Rugero bringt die Nachricht von Estela's Annäherung, und dass sie in seinem Landhause ihr Hauptlager habe. Aurora, aufgebracht nur trübe Zeitungen von ihm zu empfangen, zeigt das Schmuckkästchen, und verbietet dem Rugero sich ihr wieder zu zeigen: denn nie wünscht sie ihn gesehen zu haben, weder ihn selbst noch sein Bild.

Akt 3. Rugero's Zimmer. Eine Schlacht hat für Aurora entschieden. Rugero, eine unkenntlich machende Binde um das Gesicht, mit einem mit vier *S* bemalten Schilde, hat Aurora aus Feindes Händen und Tod befreit, ohne sich zu erkennen zu geben. Er hat dafür als Geschenk einen kostbaren Ring in einem prachtvollen Kästchen erhalten. Dies Alles erzählt er seinem von Hunger und Mangel gepeinigten Diener, und entschläft vor Ermattung nach so viel Anstrengung. Der Diener stiehlt jetzt den Ring aus dem Kästchen, um ihn zu verpfänden, den wüthenden Hunger zu stillen, und legt statt seiner einen Stein in jenes. Ein Bote der Estela mit einem verrätherischen Brief wird von Rugero mit Verachtung abgewiesen. — Lotario's Zimmer. Auch Lotario hat sich einen Schild mit dem geheimnissvollen Zeichen der vier *S* machen lassen, und ist zugleich im Besitz des kostbaren Ringes, den Rugero's Diener in seinem Hause versetzt hat.

Palast. Vor Aurora erscheinen Lotario und Rugero. Beide haben den gleichen Schild mit dem gleichen Zeichen. Sie verlangt die Auslegung der Buchstaben von ihnen, und sowohl Lotario als Rugero wissen die vier *S* zu deuten. Aurora, ungewiss, fordert den Edelstein: Lotario hat ihn, Rugero nur das kostbare Kästchen, und entfernt sich mit den Worten: „Ich bin unglücklich". Vergeblich gesteht der Diener der Gräfin seinen Betrug. Ihr Herz ist gebrochen; sie erklärt dem Lotario, ihm verdanke sie Alles, aber auch sie sei unglücklich, unglücklich in der Liebe. Jetzt ist des Grafen Stolz erwacht; er gesteht, dass Rugero ihr das Leben in der Schlacht erhalten, fügt aber hinzu, dass er treulos mit Estela Briefe wechsle. Aurora entschliesst sich, mit Diana in des geliebten Verräthers Haus zu schleichen, um dort ihn gerechtfertigt oder entlarvt zu sehen.

Rugero's Haus. Nacht. Estela und der Graf von Roussillon treten heimlich im Dunkeln herein. Der Diener Rugero's leitet sie. Noch ist es finster, da kommen auch Aurora und Diana. In der Ferne zeigt sich der Diener mit Licht; Aurora und Diana verbergen sich in einem Saal auf der Gallerie, und erkennen entsetzt ihre Feinde in Rugero's Zimmer. Bald kommt auch er selbst, aber er ist nicht allein: darum verstecken sich Estela und Roussillon unten, indess Aurora und Diana oben lauschen. Lotario tritt mit Rugero ein. Dieser verschliesst das Zimmer und legt den Schlüssel auf den Fussboden: blutige Genugthuung verlangt er für die Lügen und Anmassungen, wodurch der Graf ihn um Aurora's Gunst gebracht. Lotario entschuldigt sich damit, dass er nur die einzelnen ihm gebotenen Glücksfälle angenommen habe, und so hört Aurora entzückt, wie ihr Gefühl doch richtig die Hingebung und Treue Rugero's geweissagt. Schon greifen jene zu den Degen — da tritt sie hervor und hemmt den Zweikampf. Aber ein grosser Zweifel bleibt noch zu lösen. Wie ist die feindliche Schwester Estela in des Ritters Haus gekommen? Sie selbst erklärt es, denn auch sie verlässt das Dunkel und giebt sich mit ihrem Begleiter gefangen, mit der Versicherung, nur thörichte Hoffnung Rugero zum Verrath zu bewegen habe sie verlockt, ohne sein Wissen. Aurora reicht ihr die schwesterliche Hand zur Versöhnung und vermählt sie mit Roussillon, so wie sie selbst sich und ihre Grafschaft dem Rugero übergiebt. Lotario aber heirathet Diana, um mit ihrem Bruder ein dauerndes Band zu knüpfen.

Lances de amor y fortuna ist gewiss eine Arbeit früher Jugend. Ungelenkheit in den Uebergängen und Unwahrscheinlichkeit in der Erfindung verräth Mangel an Uebung, Gewandtheit und Geschick, aber die Sprache zeichnet sich durch jugendliche Anmuth aus, und die Tiefe des das Ganze beseelenden Gedankens erhebt dies Werk über die meisten heroischen Schauspiele unseres und aller

andern Dichter. Die Stimme Gottes, die im Busen höherer Naturen durch das Gefühl sich offenbart, tönt auch in Aurora's Herzen vernehmlich und unbezwinglich. Gerade die Liebe hat diese Stimme geweckt, ja die Liebe ist selbst nichts als diese Stimme. Aber diesem höheren Ruf stellt sich entgegen das Glück, der Zufall, die Fortuna, der Erdgeist mit seinen wunderlichen Launen. Aurora wird unsicher und schwankt, Rugero duldet und schweigt, bis ein gütiger Gott sich Beider annimmt und die Verwirrungen löst. Dies scheint die Idee dieser Tragödie zu sein; der mitempfindende Leser wird reichen Stoff zur weiteren Verfolgung derselben haben.

Die Sprache des zweiten und dritten Aufzuges ist ganz rein und würdig; im Anfang des ersten bei dem Streit der beiden Gräfinnen, dann in der Schilderung, die Rugero von seinem früheren Liebesversuch macht, sind noch einige üppige Auswüchse des widernatürlichen Estilo culto; dafür ist aber die Darstellung, wie Aurora zuerst im süssen Bedürfniss zittert und findet, über alles Lob erhaben, edel, innig und rein.

Ueber die Auslegung der vier *S* auf den Schilden Lotario's und Rugero's müssen wir hier noch Einiges sagen. Lotario sagt S. 181, 2K; 49, 3H, sie bedeuten:

Sirvo, Siento Sufro, y Sigo.

„Ich diene, leide, dulde und folge." Nach Rugero's Angabe, S. 182, 1K; 50, 1H, lehren sie die vier Eigenschaften des Liebenden:

Sabio, Solo, Solícito y Secreto.

„Weise, ausschliesslich, theilnehmend und geheim." Diese letztere richtige Auslegung *) ist nicht von Calderon erfunden, es ist vielmehr ein altspanischer Witz von den vier *S*, welche die ächten Verliebten haben müssen. Sie kommen schon mit derselben Bedeutung vor in den Lágrimas de Angélica des Luis Barahona de Soto **), Canto 4, 14: *De quatro eses dicen que está armado: Sabio, solo, solicito y secreto; Sabio en servir, y nunca descuidado, Solo en amar, y á otra alma no sujeto, Solicito en buscar sus desengaños, Secreto en sus favores y en sus daños.* Und so meint denn auch die kupplerische Zofe in Cervantes fürwitzigem Neugierigen***), Lotario besitze nicht nur die vier *S*, welche die

*) S. auch Ni Amor se libra de amor II, 132, 2K; III, 671, 3H.

**) Dieser Dichter, aus Lucena gebürtig, war Arzt. Er setzte in dem Gedicht Lágrimas de Angélica die von Ariosto angefangene Fabel fort. Es erschien zu Granada 1586 im Druck. Siehe darüber das vortheilhafte Urtheil des Cervantes in des Pfarrers Munde, D. Quixote I, Kap. 6 am Schluss, und Nic. Antonius, Bibl. Hisp. II, 22. Bald darauf verfasste Lope de Vega ein Gedicht über denselben Gegenstand unter dem Titel La hermosura de Angélica und verdunkelte dadurch Barahona's Ruhm, wie es scheint sehr gegen Cervantes Ansicht.

***) D. Quixote I, Kap. 34; Novelas exemplares (Haya 1739) t. II, p. 36.

ächten Verliebten der Sage nach haben müssten, sondern das ganze Alphabet.

In seinem zweiundzwanzigsten Jahre, 1657, brachte Quinault eine Bearbeitung unseres Schauspiels auf die Pariser Bühne, unter dem Titel Les Coups de l'Amour et de la Fortune (Théâtre de Quinault, t. II). Der Herausgeber dieses Théâtre verspricht auf dem Titel eine „dissertation sur ses ouvrages", wohin doch wohl die Nachricht gehört hätte, dass Quinault auch dies Lustspiel aus dem Spanischen entlehnt habe. Allein davon erfahren wir daselbst kein Wort. Wir begnügen uns hier in Beziehung auf unsern Calderon zu bemerken, dass in Quinault's Arbeit alles Zarte und Tiefsinnige des Originals bis auf die letzte Spur vertilgt ist, und dass es sich nicht der Mühe lohnt, die einzelnen Abweichungen durchzugehen und den Bearbeiter zurechtzuweisen. Löblich ist indess immer der Gedanke, ein Calderon'sches Werk auf eine ausländische Bühne zu verpflanzen, und schon dafür verdient Quinault den Dank der Franzosen. *)

S.171,1K;42,1H: *Como en el teatro suele*
Errarse él que representa etc.

Dies Beispiel, vom Theater hergenommen, unterscheidet sich sehr von den zu El astrólogo fingido (Nr. 6) I,496,1K;I,573,3H gesammelten. Es zeigt, wie ernst es Calderon damals als Theaterdichter meinte, wie nah ihm der Gegenstand lag; und so gehört hierher, und mag als Beitrag der so wenig bekannten Personalitäten des grossen Dichters von Werth sein La púrpura de la rosa (Loa) II, 165,1K;II,675,3H: *¡Ay, Vulgo, Con qué facilidad piensas Que una fiesta se dispone! Mas como tú veas la fiesta, ¿Quién te mete en apurar Lo que á quien la escribe cuesta?*

S.175,1K;45,1H: *Pues no pretende mas fama*
Ni mas agradecimiento
Que amar, quien de veras ama.

Diese schwere Wahrheit gilt auch von der höchsten überirdischen Liebe.

S.184,1K;52,1H: *Condenado á mantear etc.*

Die kurze Schilderung des Prellens ist in ihrer Art drollig genug; freilich nicht mit der des Sancho Pansa zu vergleichen, D. Quixote I, Kap. 17. S. die Anmerkungen dort, und Libanius Rede *Πρὸς τοὺς νέους περὶ τοῦ τάπητος* (vol. III, p. 252 ed. Reiske).

S.184,1K;52,1H: *.. Como bruja por el techo.*

Vergl. zu La dama duende (Nr. 2) I,195,2K;I,173,3H.

---

*) Ueber Boisrobert's Coups d'Amour et de Fortune, die theatralischen Streitigkeiten der Franzosen und Scarron's Novelle Plus d'Effets que de Paroles s. Bibliothèque universelle des Romans, II Janvier 1776, p. 208—213.

28. El galan fantasma. (Der Liebhaber als Gespenst.) I, 307 K; I, 291 H. *)

Zuerst gedruckt 1637.

Akt 1. Entlegener Theil eines Parks in der Hauptstadt des Herzogthums Sachsen. Julia, verschleiert, hat hierher ihren Bräutigam Astolfo durch Winke geladen. Sie enthüllt sich ihm hier und zugleich die Absicht ihres Kommens. Der Herzog selbst stellt ihrer Tugend und seinem Leben nach. Mit Thränen fleht sie, und durch Thränen erringt sie von Astolfo das Versprechen, ihr Haus eine Zeit lang zu meiden, bis die Eifersucht des Herzogs etwas erkaltet ist. — Astolfo mit seinem Freunde Carlos. Jener, nach Mittheilung sich sehnend, eröffnet diesem Alles was ihn so glücklich machte, und jetzt so unglücklich. Carlos giebt dagegen dem Freunde von einem geheimen unterirdischen Gange Nachricht, welcher aus seinem Hause in Julia's Garten führt. Er ist, einer Familienrache zu dienen, von den Vorfahren angelegt, und soll jetzt der Liebe den heimlich sichern Weg bahnen. Astolfo nimmt mit Dank den Vorschlag an, und eilt, zum letzten Mal auf dem gewöhnlichen Wege, die Geliebte zu benachrichtigen.

Nacht. Vor Julia's Hause. Der Herzog, durch eine bestochene Zofe in den Garten eingelassen, gilt einen Augenblick für Astolfo selbst. Aber bald erkennt das Fräulein den schrecklichen Irrthum; da naht auch der wahre Astolfo. Die Nacht, von keinem Licht erhellt, ist trübe, noch trüber ist es in den Seelen der beiden Nebenbuhler. Sie ziehen die Degen. Astolfo bleibt ohnmächtig für todt auf dem Platz. Sein Vater, schon früher von der Gefahr benachrichtigt, findet ihn in Blut schwimmend; er will den Mörder angreifen. Allein dieser giebt sich zu erkennen, und entfernt sich freudigen Trotzes. Der Alte lässt den Leib des Sohnes von seinen Dienern aus dem Garten tragen.

Akt 2. Nach einigen Monaten. Der Alte mit seiner Tochter Laura. Er theilt ihr und uns mit, dass Astolfo nur für die Welt, nicht wirklich todt ist. Heimlich und langsam genesen von den Wunden jener unseligen Nacht, ist er öffentlich feierlich bestattet, um so allen Nachstellungen des Fürsten zu entgehen, befindet sich aber jetzt nach des Vaters Meinung fern im Auslande. — Der Herzog, noch immer von unbefriedigter Liebe und von Eifersucht auf den Todten geplagt, empfängt den Vater des Gemordeten, als dieser mit höflicher Verstellung seine Aufwartung macht.

Abends spät. Astolfo heimlich zu Carlos. Der Diener lässt ihn ein, ohne ihn zu erkennen. — Nacht. Gartenlaube Julia's. Sie

*) 'Uebersetzt von der Verfasserin der Roland's Abenteuer, Gotha 1825.'

beweint in Trauerkleidern den Tod des Gatten. Nur Blumen und Sterne sind Zeugen. Da bebt die Erde. Dumpfes Geräusch unter dem Boden kommt näher und näher. Die Erde öffnet sich, und Astolfo entsteigt ihr mit Staub bedeckt. Die Diener fliehen in Angst; Julia sinkt in tiefe Ohnmacht. Bei der Verwirrung tritt auch der Herzog, der vor dem Hause umhergeschlichen, in den Garten, und Astolfo verbirgt sich. Allmählich erholt sich Julia, und berichtet schaudernd dem Herzog, wie sie den Todten leibhaftig vor sich gesehen habe. Dieser aber meint, es sei das Trugbild ihrer Seele gewesen, und dadurch noch mehr ergrimmt naht er ihr dringend und ungestüm. Da tritt Astolfo aus dem Versteck hervor, löscht das Licht aus und ruft. Dann verbirgt er sich wieder. Der Herzog erbebt vor der bekannten Stimme und Gestalt. In diesem Garten hat er Astolfo erschlagen. Wer könnte ihn hier am Frevel stören als der zürnende Schatten des Gebliebenen? Carlos mit den Begleitern des Herzogs durchsucht den Garten, ob eine Spur von dem Schreckbilde zu finden sei. Vergeblich; denn Carlos selbst verbirgt den Freund, und der Herzog scheidet, von Gewissensangst gedrückt. Julia aber geniesst das Glück, den Heissgeliebten lebendig in ihre Arme zu schliessen, denn von Carlos belehrt sinkt sie bei seiner Erscheinung nicht wieder in Ohnmacht. Beide verabreden nun die Flucht aus dem Vaterlande. Sie bittet um Frist, ihre Kostbarkeiten zu sammeln; bis dahin will er auf unterirdischem Wege allnächtlich erscheinen, ein furchtbares Gespenst für Andere, für sie der liebende Gatte.

Akt 3. Nach mehreren Wochen. Palast. Der Herzog, voll abergläubischer Grillen über die Erscheinung, hat Astolfo's Vater rufen lassen, ihn zu befragen, weshalb wohl die Seele seines Sohnes keine Ruhe im Grabe habe. Dabei giebt er sein Wort, aus allen Kräften für Astolfo's Heil zu sorgen. — Laura's Zimmer. Carlos, längst in Liebesverständniss mit ihr, des Freundes Schwester, muss sich vor dem eintretenden Vater verbergen. Hier hört er, wie dieser sich über des Sohnes tolle Unvorsichtigkeit beklagt, und wie Laura sich erbietet noch jetzt am Abend zu Julia zu gehen, um sie und den Bruder vor der misslichen Lage zu warnen.

Julia's Haus. Spät Abends. Die Zofe schliesst erst den Diener Candil (Fackel) in den Garten ein, um sich an seiner Gespensterfurcht zu weiden, dann lässt sie auch Laura hinein, da diese dringend begehrt, Julia, die im Garten ist, zu sprechen. — Garten, Nacht. Astolfo und Julia. Er bittet sie zu eilen; sie verspricht es. In der Ferne erscheinen im Dunkeln Candil und Laura. Jener flüchtet, vor Allem was er sieht in drolliger Gespensterfurcht sich quälend. Bald darauf der Herzog. Geschäftige Ohrenbläser, unter denen auch Candil, haben Zweifel an dem gespenstigen Wesen jener Nachterscheinung

geäussert, und der Herzog, seinen Muth zu zeigen, tritt hier an die furchtbare Stelle mit keckem Vorsatz, indess gewaffnete Diener Julia rauben und in Carlos Haus tragen sollen. Bei den fremden Gestalten ziehen sich Astolfo und Julia zurück. Die Diener ergreifen Laura im Dunkeln, in der Meinung es sei Julia, und tragen sie fort. Der Herzog verfolgt den Candil, der im Fliehen in die Grube stürzt; die Liebenden aber, der Entdeckung zu entgehen, steigen jenem nach durch den heimlichen Gang.

Carlos Zimmer. Hier sammeln sich nach und nach Candil, der ohne zu wissen wie hierher gekommen, Astolfo und Julia, dann Laura verschleiert, dem Carlos als Julia überliefert. Kein Mittel scheint möglich die Verwirrung zu lösen, als der Herzog eintritt. Die beiden Gatten haben sich zwar verborgen, allein der Herzog und dessen Leute verlangen von Carlos durchaus Julia statt Laura. Sie durchsuchen das Haus, und finden jene in einem Gemach, von Astolfo mit blossem Degen vertheidigt. So schützt dennoch der Todte als Gespenst die lebende Braut vor Misshandlungen! Der Herzog will es selbst sehen. Da erscheint der Alte und mahnt ihn an sein Wort, indem Astolfo mit ihr eintritt, und der Herzog noch halb im Gespensterwahn befangen ausruft: Was begehrst du? Was begehrst du? Treu hält er dem Lebenden, was er dem Todten gelobt. Er vermählt Astolfo und Julia, nur mit der Bedingung, dass sie den Hof verlassen, um die Erinnerung des Geschehenen nicht aufzufrischen; auch Carlos und Laura müssen sich die Hände zur Vermählung reichen.

El galan fantasma („Fiesta que se representó á sus Magestades en el salon Real de palacio") hat viele von den Fehlern der Jugendwerke unseres Dichters, und wenige von deren Vorzügen. Freilich wird immer Manches darin uns zum Entzücken hinreissen; allein das rechte Wohlgefallen, welches zum stets wiederholten Lesen zwingt, wird nicht leicht Jemand daran haben. Offenbar ist es zu einem Seitenstück der Dame Kobold bestimmt*). Dies lehrt schon der Inhalt, und Calderon spricht es selbst aus S. 320, 2 K; 302, 1 H:

Porc. ¿Este galan fantasma qué pretende?
Cand. Que tenga esposo ... Porc. Quién? Cand. La Dama Duende.

S. 308, 1 K; 291, 3 H:

Barbarismo de amor grande,
Salir á ver y ser vista;
Pues, mal gramático, sabe
Persona hacer que padece
De la persona que hace.

S. zu El maestro de danzar (Nr. 18) I, 625, 2 K; II, 93, 1 H.

*) Wie späterhin auch El encanto sin encanto (Nr. 9).

S. 308, 2 K; 292, 1 H: *Que esto de andar desvalido*
Lo augusto, Julia, lo grande
Es bueno para las farsas
Españolas, donde nadie
Vió querido al poderoso.

Dass den Grossen man verschmähe,
Den Gewalt'gen man verachte,
Selten wie im span'schen Lustspiel
Wird's gesch'n, wo Frauengnade
Nie sich zu dem Mächt'gen wendet.

Eine Anspielung auf den unendlich oft wiederholten Gegenstand der Comedias heróicas.

S. 310, 1 K; 293, 1 H: .. *Con civiles guerras, siendo*
Güelfo y Gibelino, dos
Hermanos, cabezas dellos....
Ya sabeis, como á Saxonia
Llegó este marcial incendio etc.

Man darf nicht etwa hiernach die Zeit bestimmen wollen, in welcher Calderon das Schauspiel sich dachte. Denn ihm lag nur am Herzen, Zeit und Ort recht fern hin zu versetzen, und deshalb brachte er den alten Zwist zwischen Gibellinen und Guelfen getrost in das entlegene Sachsen. Die deutsche Sage über den Ursprung des Namens findet man in den deutschen Sagen der Brüder Grimm Th. II, S. 236; womit man vergleiche Crusius Annales Suevici, Dod. II, l. 10, c. 3, p. 382 (Francof. 1595).

S. 311, 2 K; 294, 2 H: *El fidus Acâtes fué,*
Puesto conmigo, un Vellido.

Komische Berufung auf den aus Virgil's Aeneide so berühmten Freund oder Schutzengel des Aeneas, Achates, z. B. Aen. VI, 158: *Cui fidus Achates It comes, et paribus curis vestigia figit.* Vellido aber ist der durch die spanischen Volkslieder so berüchtigte Verräther Vellido Dolfos, der den König Sancho mordete. (S. z. B. Silva de Romances viejos por Jac. Grimm p. 299 *) und D. Quixote I, Kap. 27.) Vergl. zu La Vírgen del Sagrario (Nr. 97) I, 420, 1 K; I, 341, 3 H.

S. 312, 1 K; 294, 3 H: *Astolfo una dama ama,*
Y tiene un competidor
Poderoso, y en rigor
Hoy la calle de la dama
Con uno y con otro amante,
Ya Moro, ya Paladin,
La esfera de su jardin
Hizo campo de Agramante.

Dies bezieht sich auf die Verwirrungen, welche die Zwietracht auf des Engels Michael Befehl unter den Heiden in Agramant's Lager

*) 'Vergl. Rom. gen. por Duran t. I, Nr. 777 fgg'.

vor Paris anstiftet bei Ariosto, Orl. fur. Ges. 27 von St. 35 an. Schon früher als Calderon erinnert sich dieses Tumults der gute Don Quixote in der berühmten Schenke, Th. I, Kap. 45, und stillt dadurch die dortige Unordnung.

S. 314, 2 K; 297, 1 H:

Bien como aquel
Geroglífico lo enseña
De la encina y de la caña,
Que una fácil, y otra opuesta
Á las ráfagas del viento,
Del raudal á las violencias,
Coronaron la humildad
Á vista de la soberbia.

Die bekannte Fabel von der Eiche und dem Rohre findet sich bei Flavius Avianus, fab. 16*); daraus in Boner's Edelstein, Fab. 83; dann in Prosa übertragen in Schimpff und Ernst, Frankfurt 1538, Bl. 33, Nr. 153; am bekanntesten in Lafontaine's Fabeln I, 22. Calderon benutzt die Fabel noch öfter. La Vírgen del Sagrario I, 412, 2 K; I, 335, 2 H: *Arranque el raudal valiente La encina, que se resiste, No el junco, que se le ofrece.* El segundo Scipion III, 629, 2 K; IV, 352, 3 H: *La caña y el roble sean Su ejemplar; pues siempre vimos Que la caña, que se agobia, Se cobra en su ser antiguo, Y el roble, que se resiste, Caduca en su precipicio.*

S. 316, 1 K; 298, 2 H: *Leon. Ovidio dice, hablando del remedio*
De amor, cuál es el medio;
Oye el verso. Duque: Holgaréme de saberle.
Leon. Para vencer á amor, querer vencerle.

Keine andere Sprache als die spanische kann das so ausdrücken, denn querer heisst ein Wollen, das seinerseits auch ein Lieben ist. Calderon meint es gewiss sehr ernst mit der Regel. Sie kommt noch einmal vor, La banda y la flor Akt 3 zu Anfang, IV, 306, 2 K; II, 164, 2 H: *Duque: No hay fuerza que venza á amor. Enrique: Una sola suele haber. Du. Cuál es? Enr. Quererle vencer. Así lo dice, señor, Garcilaso.***) Hierauf verfolgt der Dichter den Doppelsinn des Querer. Allein von allen Seiten beleuchtet wird die für jegliches Treiben der Menschheit wichtige Sache in dem Schauspiel, dessen Titel eben jene Regel ist, Para vencer á amor querer vencerle (Nr. 34). Des Ovid Buch De remedio

*) Ueber die spanischen Ausgaben und Uebersetzungen des Avianus s. Nic. Antonii Bibl. Hisp. vet. l. II, c. 9.

**) *Herz. Keine Macht besiegt die Liebe.*
Enr. Eins, sagt man, hat helfen sollen.
Herz. Was denn? Enr. Sie besiegen wollen.
Mir däucht, Garcilaso schriebe
Dies dawider vor.

amoris citiren Calderon's Personen öfter, so z. B. Cintia in Los dos amantes del cielo II, 625, 2K; III, 237, 3H: *Quiero reclinarme aqui, Donde en Ovidio mejor Leeré el Remedio de amor.* Zwei Stellen sind in diesem Buche worauf die Erwähnung hier gehen kann. *293: Optimus ille fuit vindex, laedentia pectus Vincula qui rupit dedoluitque semel. Si cui tantum animi est, illum mirabor et ipse. 785: Di faciant, dominae possis transire relictae Limina, proposito sufficiantque pedes. Et poteris: modo velle tene.*

29. La banda y la flor. (Die Schärpe und die Blume.) IV, 291K; II, 151H.*)

Hier ist die Misslichkeit des Umganges mit den Fürsten, da wo die allen Menschen natürlichen Leidenschaften aufgeregt sind, mit grosser Wahrheit dargestellt. Enrique wird vor der Wuth des Herzogs von Florenz wie durch ein Wunder gerettet. Gerade durch die Annäherung und unabsichtliche Feindlichkeit Beider erhält dies köstliche Werk einen bezaubernden Reiz.

Noch im Jahre 1632 muss es aufgeführt worden sein, denn die Huldigung des Prinzen von Asturien geschah zu Anfang des Jahres 1632 (nach Ludolff's Schaubühne II, 143). Sie ist hier ausführlich beschrieben, S. 293, 1K; 153, 1H:

De aquel venturoso dia,
En que la romana Iglesia
De la Transfiguracion
La jura de Dios celebra,
Llamando á cortes al cielo,
Fué rasgo y sombra pequeña
La jura de Baltasar etc.

Hiebei waren gegenwärtig die beiden Brüder Philipps IV., nämlich Carlos, S. 294, 1K; 153, 2H:

Galan
Con majestad, con modestia
Airoso, y en todo amable,
Haciendo las reverencias
Debidas, llegó Don Cárlos
Á jurarle la obediencia.

Und Ferdinand, S. 294, 1K; 153, 2H:

Siguióse Fernando luego:
Y como España se precia
De católica, al mirar
Que á un tiempo á jurarle llegan

*) 'Uebersetzt von A. W. v. Schlegel.'

Uno) ceñido el acero,*
*Y otro**) la sacra diadema,*
Me pareció que decia,
Haciéndose toda lenguas:
¡O felice tú, o felice
Otra vez y otras mil sea,
Imperio, en quien el primero
Triunfo son armas y letras!

Carlos aber starb schon 1632, und in diesem Zusammenhange würde sein Tod nicht ohne Klage erwähnt worden sein, wenn er bei Verfertigung unseres Drama's schon erfolgt wäre. Auch bemerkt man überall die noch frische Begeisterung über den eben empfangenen Eindruck.

S. 294, 2K; 153, 3H: *¿Diré que hacian un mapa,*
Mar la espuma, el cuerpo tierra,
Viento el alma, y fuego el pie?
No; que es comparacion necia.

Dies ist wörtliches Citat aus Lances de amor y fortuna I, 169, 1K; I, 40, 2H: *Todos los cuatro elementos Hicieron un mapa en él, Tierra el cuerpo, mar la espuma, Viento el alma, y fuego el pie.* Man beachte ja, wie geringschätzig Calderon schon im Jahre 1632 von seinen früheren Malereien im Geschmack des Estilo culto spricht:

No; que es comparacion necia.

Nein; denn der Vergleich wär' tändelnd.

---

30. El Alcaide de sí mismo. (Der Aufseher über sich selbst.) IV, 370K; II, 511H.

Akt 1. Forst, gehörig zur Besitzung der Helena im Königreich Neapel. Federico, Prinz von Sicilien, auf der Flucht, stürzt vom Pferde. Er hat im Turnier den Bruder der Helena und Bräutigam der Infantin von Neapel, Margarita, getödtet; er selbst liebt Margarita und sie ihn, allein die Väter sind im Kriege begriffen. Jetzt legt er Rüstung und Waffen im Dickicht ab, und naht sich der Helena, als von Räubern gemisshandelter Kaufmann Zuflucht suchend. Das edle Wesen, der hohe Anstand des Fremden macht tiefen Eindruck auf das Fräulein. — Neapel. Ein Diener des Federico wird gefangen. Von ihm erfährt der König Namen und Stand des Mörders. Margarita verbirgt ihre Liebe und Furcht hinter Thränen, scheinbar um den Tod des Bräutigams.

Forst. Der Bauer Benito durchzieht mit seinem Mädchen singend den Wald. Er bleibt allein, und findet Rüstung und Waffen

*) Nämlich Carlos.
**) Nämlich Ferdinand.

des Federico. Um seinem Mädchen einen Schreck zu machen, legt er sich das schwere Waffengeschmeide an. So finden ihn die Soldaten, welche den Prinzen Federico suchen, erkennen die Waffen vom Turnier her, und nehmen den armen Teufel als Kronprinzen von Sicilien gefangen.

Akt 2. Neapel. Margarita entdeckt einer Hofdame die Veranlassung ihrer Liebe. Die Hofdame benachrichtigt den König davon, um ihn zu glimpflichem Verfahren zu bewegen. — Die Soldaten bringen den Bauer Benito vor den König, als den gesuchten Prinzen und Mörder. Seine Albernheit, Gemeinheit und Furcht wird von Allen für Verstellung gehalten, und der Diener des Federico befördert den Irrthum, indem er den Bauer als seinen hohen Herrn begrüsst und bedient, um dadurch dem wirklichen Raum zur Flucht zu verschaffen. Der vermeinte Prinz wird in die Festung Belflor, das Eigenthum der Helena, abgeführt.

Belflor. Landhaus. Helena kann ihre Leidenschaft für den fremden Kaufmann (den Prinzen Federico) nicht mehr verbergen; sie macht ihn zum Aufseher der Festung und verspricht ihm noch höhere Gunstbeweise. Ein Hauptmann sucht den Aufseher. Der Prinz Federico erscheint, und erhält den Prinzen Federico (den Bauer Benito) in sein Gewahrsam, mit dem gemessenen Befehl ihn nicht entkommen zu lassen. Der Aufseher schwört, für den Prinzen Federico dieselbe Sorge zu tragen wie für sich selbst. — Margarita, unter dem Vorwand der Jagd bei ihrer Muhme Helena, wünscht den Festungsgefangenen zu sehen. Helena bittet den Aufseher ihr doch zu berichten, was die Prinzessin und der Prinz mit einander für Liebesgespräche gehalten hätten. Bitter tadelt sie die Liebe ihrer Muhme zu einem Verräther und die Unschicklichkeit, ihn gar im Gefängniss zu besuchen. — Thurm. Herrliche Scene inniger Zärtlichkeit zwischen den Liebenden. Sie wiederholen den Schwur ewiger Treue.

Akt 3. Garten der Helena. Der Prinz muss ihr erzählen, was der Prinz mit Margarita gesprochen hat. Er verhehlt ihre Zärtlichkeit nicht. — Margarita mit Helena. Diese entdeckt der Prinzessin ihre glühende Liebe zu dem Aufseher der Festung. Wüthende Eifersucht ergreift die Fürstin. Sie überhäuft den Geliebten mit Vorwürfen. Kaum kann er sich entschuldigen durch Versicherung seiner Kälte gegen Helena. Zum Unglück aber hat diese, von Liebe getrieben, gelauscht, und bricht über den armen Federico in einen Strom von Schmähungen und Verwünschungen aus. Er gesteht ihr seine Liebe für Margarita und fügt Gift zu Gift, indem er in der Angst sich für den Herzog von Mantua ausgiebt. — Der König will den gefangenen Prinzen besuchen, denn schon ist ein sicilisches Heer

steht Ev. Johann. 19, 34: „Sondern der Kriegsknechte einer öffnete seine Seite mit einem Speer, und alsbald ging Blut und Wasser heraus“.*) Die griechischen Menologia aber (unter dem 16. Oktober) nennen Longinus jenen unter dem Kreuze stehenden Centurio aus Lucas 23, 47: „Da aber der Hauptmann sahe, was da geschah, preisete er Gott, und sprach: Fürwahr, dieser ist ein frommer Mensch gewesen!“

---

31. El pintor de su deshonra. (Der Maler seiner Schmach.) IV, 62 K; IV, 65 H.**)

Ein grauses Trauerspiel, ähnlich dem Médico de su honra (Nr. 51) und Á secreto agravio secreta venganza (Nr. 61), aber besser als beide. An Tiefe und Klarheit wagen wir es den Shakspeare'schen an die Seite zu setzen. Schon hat Alvaro seine Liebe besiegt, als der Zufall des Feuers ihm die Geliebte mit Gewalt in die Arme wirft. Da ist ihm die Versuchung zu stark; er und die reine Serafina***) fallen den Furien anheim. Wunderbar ergreifend ist der geheime Zusammenhang der natürlichen Erscheinungen mit den geistigen Regungen, und ebenso der der Kunst des Malens mit der entsetzlichen Wirklichkeit des lebenden Bildes der todten Ehebrecher, S. 87, 1 K; 86, 3 H:

Un cuadro es,
Que ha dibujado con sangre
El pintor de su deshonra.
Don Juan Roca soy. Matadme
Todos, pues todos teneis
Vuestras injurias delante:
Tú, Don Pedro, pues te vuelvo
Triste y sangriento cadáver
Una beldad, que me diste;
Tú, Don Luis, pues muerto yace
Tu hijo á mis manos; y tú,
Príncipe, pues me mandaste
Hacer un retrato, que
Pinté con su rojo esmalte.

---

*) Nach der goldenen Legende glaubte er besonders deshalb an Christus, „ut quidam dicunt, quod cum ex infirmitate vel senectute eius oculi caligassent, de sanguine Christi per lanceam decurrente fortuito oculos suos tetigit et protinus clare vidit“.

**) 'Uebersetzt von der Verfasserin der Roland's Abenteuer im Supplementbande zu Gries Uebersetzung, Berlin 1850.'

***) Den Namen Serafina hat Calderon in vielen Dramen. Ihm ist die so Benannte immer das Ideal der vom Göttlichen am meisten durchdrungenen weiblichen Natur. S. zu Basta callar (Nr. 38).

Nicht unwichtig ist, bei den Bemerkungen über die Malerkunst, S. 71, 1 K; 72, 3 H:

De la gran naturaleza
Son no mas que imitadores
(Vuelve un poco) los pintores;
Y así, cuando su destreza
Forma una rara belleza
De perfeccion singular,
No es fácil de retratar etc.

sich zu erinnern, dass Calderon einen „Tratado, defendiendo la nobleza de la pintura" *) geschrieben hat.

Bei den prächtigen Maskenspielen in Barcelona sind die Verse im catalonischen Dialekt von den Sprachforschern zu beachten, S. 77, 1 K; 77, 3 H:

A ven por tot el llogar
Veniu vosaltres comm etc.

---

32. Amigo, amante y leal. (Freund, Liebender und Unterthan.) III, 147 K; II, 555 H. **)

Akt 1. Parma. Strasse. Nacht. Felix, nach langer Abwesenheit im Dienste seines Herrn, des Herzogs von Parma, ist in seinem Landhause zwei Stunden von der Stadt abgetreten. Aber drei mächtige Magnete ziehen ihn noch in der Nacht nach der Stadt: es ist sein wahrer Freund Arias, sein Fürst, und seine Geliebte Aurora. Er schwankt, wen er zuerst aufsuchen soll: sein Herz besitzt der Freund, sein Leben der Fürst, seine Seele die Geliebte, und zur Geliebten geht er zuerst. Auf das gewohnte Zeichen wird geöffnet. Die Wonne des Wiedersehens überwiegt die langen Schmerzen der Trennung. Allein kaum sind sie in trautem Gespräch begriffen, so wird an Aurora's Haus gepocht. Felix tauscht schnell die Qual der Eifersucht für die Süssigkeit der Liebe ein; er befiehlt zu öffnen, und verbirgt sich. Es ist sein Freund Arias, der, ohne von Felix Liebe zu wissen, vergeblich um Aurora wirbt. Aber diesmal kommt er nicht für sich, er kommt im Namen seines Herrn, des Fürsten, der unten vor der Thür um ein Glas frischen Wassers bittet. Sogleich tritt auch dieser selbst herein. Der Durst nach Wasser ist nur Vorwand gewesen, Glut für die schöne Aurora der Grund. Auf seinen Rang vertrauend wirbt er um sie und bringt die beiden Nebenbuhler, seinen Begleiter Arias und den versteckten Felix, zur Verzweiflung. Arias wird nebst dem Gefolge fortgeschickt zur vorigen Geliebten des Fürsten, zu Estela. Entschieden, obwohl im Bewusst-

*) Fama, vida y escritos de D. Pedro Calderon de la Barca I, V K; I, XXXII H.
**) 'Uebersetzt von v. d. Malsburg, Bd. 2: Fürst, Freund, Frau.'

sein des Abstandes, weist Aurora den dringenden Fürsten zurück. Felix, mit verhülltem Gesicht und gezogenem Degen, stürzt hervor und zur Thür hinaus; der Fürst will ihm nach, kann ihn aber nicht erreichen; voll Eifersucht und Aerger über das Misslingen entfernt er sich. — Estela's Zimmer. Sie hat dem Fürsten ihre Unschuld und ihr Herz geschenkt, und sieht sich jetzt verlassen, um Aurora, wie sie von Arias hört. Alle Qual der Verdammten wüthet in dem zerrissenen Herzen, das keinen Halt mehr hat.

Felix bei Arias. Er verschweigt was geschehen, und erklärt nur, er wolle augenblicklich wieder fort, sobald er den Fürsten gesprochen. Denn wie könnte er seinem Herrn sich entgegensetzen? — Bei dem Fürsten. Felix mit ihm allein. Der Gebieter weiss wohl, dass er keinen ergebneren Unterthan hat als ihn. Darum theilt er ihm seine Liebe und Eifersucht mit, und gebietet ihm Tag und Nacht vor Aurora's Hause zu wachen, um zu erfahren wer der Begünstigte sein könne, den sie bei sich versteckt. Keine Einwendungen helfen. Er muss als Mann von Ehre und Pflicht seines Fürsten Befehl vollziehen, seinen Freund nicht verrathen, seine Geliebte schützen. Wie soll er aus diesem Labyrinth unbefleckt sich herausfinden?

Akt 2. Estela's Zimmer. Aurora, unbekannt mit dem Verhältniss ihrer Freundin zu dem Fürsten, besucht sie und schüttet ihr Herz aus. Seit jenem Tage ist Felix nicht in ihrem Hause gewesen, hat nicht mit ihr geredet, nur von fern ist er auf der Strasse um ihr Haus geschlichen. Dagegen verfolgt sie der Fürst. Sie bittet Estela, sich bei ihr umkleiden zu dürfen. Dann will sie in einem andern Wagen Felix in seinem Landhause aufsuchen. Es geschieht. Estela zieht die Kleider der Aurora an, und setzt sich in deren Kutsche, um so die Huldigungen des Fürsten in erborgter Gestalt zu stehlen. — Der treue Felix berichtet seinem Herrn, eben sei Aurora (Estela) in den Park gefahren. Der Fürst hat nur den Kummer unbefriedigter Liebe und Eifersucht empfunden, sein Gemüth ist erbittert; er befiehlt dem Felix, die Geliebte mit Gewalt zu entführen. Diener werden ihm zur Hülfe gegeben, die Pferde müssen mit dem Wagen durchgehen. — Landhaus des Felix. Aurora hat dort lange vergeblich auf den Geliebten gewartet. Da kommt er und trägt Estela ohnmächtig und verschleiert im Arm. Aurora verbirgt sich, und fühlt nun die ganze Hölle der Eifersucht, als er zu den Füssen der vermeinten Aurora seine Liebe und seinen Schmerz ausweint. Sie tritt hervor und spricht. Der erstaunte Felix glaubt zwei Auroren zu sehen; Estela erwacht und löst das Räthsel. Arias eilt auf schnellem Ross herbei und benachrichtigt Felix, der Fürst sei auf dem Wege, um die entführte Aurora mit sich zu nehmen: er möge als Freund

die Ehre seiner angebeteten Geliebten schützen und sie dem Fürsten nicht ausliefern. Doch schon ist auch dieser selbst da. Estela, durch Liebe und Eifersucht gewitzigt, tritt mit Aurora vor, und lügt mit vieler Wahrscheinlichkeit, dass sie von dem Unfall der Freundin gehört habe, ihr nachgefahren sei, und sich freue sie wohlbehalten zu sehen. Dann fährt sie mit Aurora weg. Aurora sagt dem Geliebten, künftig brauche er sie nicht zu rauben, sie werde freiwillig kommen. Alle danken dem Felix für den guten Willen, und er sieht sich durch die seltsamsten Fügungen als Freund, Liebhaber und Unterthan gerechtfertigt und pflichttreu.

Akt 3. Einsamer Spaziergang. Aurora hat den Geliebten dorthin eingeladen, denn in ihrer Wohnung besucht er sie nicht mehr. Nicht als liebende Braut, sondern als verfolgtes Fräulein wirft sie sich ihm als Ritter und Mann von Ehre zu Füssen, und fleht um Schutz gegen die Nachstellungen des Fürsten. Diesem Rufe darf und muss Felix folgen: er räth ihr, fernhin auf das Land sich zurückzuziehen. Sie fordert ihn auf, sie zu geleiten: auch das darf er nicht ausschlagen. In der Nacht will er mit einer Kutsche heimlich kommen, der Geliebten das Geleit zur schmerzlichen Trennung zu geben.

Nacht, sternklar, aber ohne Mondlicht. Der Fürst schleicht sehnsüchtig und melancholisch um ihr Haus. Er stösst auf Felix und befiehlt ihm, ja wachsam zu sein. Da öffnet Aurora die Thür, winkt dem Felix, im Finstern sieht sie den Fürsten nicht, und der Unglückliche muss mit ihr fort, indem ihm der Herr befiehlt sie nach seinem Landhaus zu führen. Jetzt hofft dieser den langerschnten Besitz, geht aber erst zu Estela, um nicht durch sie abermals gestört zu werden. — Estela's Zimmer, der Fürst bei ihr. Sie lässt ihn nicht zum Worte kommen. „Eure Hoheit irrt sich im Hause, nicht hier wohnt Aurora: verlassen Sie sie nicht zu lange; Diener sind nicht treu; lassen Sie Felix nicht bei seiner Geliebten allein.“ So sucht sie in der Rache der Eifersucht Linderung ihres trostlosen Schmerzes. „Das hätte ich nicht von Felix gedacht!“ ruft der Fürst, und entfernt sich.

Arias hat indessen erfahren, dass Aurora fort ist: er muthmasst, auf Befehl des Fürsten, weiss aber nicht, wer sie entführt hat. Mit vielen Begleitern folgt er dem Wagen; Felix, mit verhülltem Gesicht, vertheidigt sich gegen die andringende Menge, und entkommt glücklich in sein Landhaus. Arias hat das Fräulein gerettet und bringt sie in das Landhaus zu seinem Freunde, in dessen Schutz. Jetzt muss Felix sich erklären. Er hat auf Befehl seines Fürsten Aurora entführt, er muss sie ihm ausliefern. Sie ziehen die Degen. Aurora tritt dazwischen und entdeckt dabei, sie sei des Felix Braut. Der

Kampf auf Leben und Tod soll beginnen — da tritt der Fürst ein. Aurora und Arias verbergen sich in verschiedenen Kabinetten. Felix überreicht ihm den Schlüssel zu Aurora's Kabinet, bittet aber nun um Urlaub, fern von der Heimath sein Leben zu vertrauern, da er durch die Zögerung das Glück seines Lebens, seine Geliebte, verloren habe. Der Fürst, erstaunt, geht in sich selbst zurück. „Kann einer, der tief unter mir steht, hochherzig seine schönsten Neigungen zum Opfer bringen, werde ich nicht weniger vermögen", sagt er sich selbst, und bietet dem treuen Unterthan zum Ersatz für die verlorene seine eigene Geliebte, Aurora. So entfernt er sich. Jetzt tritt Arias auf. Felix stellt sich vor das Kabinet, worin Aurora ist, überreicht dem Freunde seinen Degen und sagt ihm: „Setze die Spitze auf meine Brust und durchbohre mich, ich wehre mich nicht." Arias will sich nicht an Grossmuth übertreffen lassen, und entfernt sich gleichfalls. Jetzt tritt Aurora mit gezogenem Degen hervor, im Nothfall sich zu vertheidigen. „Wolltest du einen ehrlosen Gatten?" fragt Felix statt aller Entschuldigung; sie verneint es, und reicht ihm ihre Hand zum ewigen Bunde.

Der allgemeine Charakter der Dramen dieser Klasse erscheint hier ganz ungemischt, und man könnte unser Drama die Comedia heróica vorzugsweise nennen.

Amigo, amante y leal ist zuerst gedruckt 1653 in: Laurel de Comedias. Quarta parte de diferentes Autores. Año 1653. En Madrid.

S. 149, 1 K; 556, 2 H: *Divertia mis temores*
Leyendo que cierta gente
Se sustenta solamente
De oler las frutas y flores.

Diese Leute wohnen nach Calderon am Nil, s. Muger, llora, y vencerás II, 668, 2K; III, 590, 1H: *Enrique: La (ribera) del Nilo. Ines: Cómo asi? Enr. Como hay unos moradores, Que á orillas de su corriente Se sustentan solamente De oler las frutas y flores, Y mueren si sus olores Les faltan.* Ausführlich bei Plinius, Nat. hist. l. VII, c. 2, auf Gewähr des Megasthenes: „Ad extremos fines Indiae .... Astomorum gentem sine ore .... halitu tantum viventem et odore quem naribus trahant; nullum illis cibum nullumque potum, radicum tantum florumque varios odores" etc. Man vergleiche Strabo II, 1, p. 70 und XV, 1, p. 711; Solinus cap. 65.

S. 151, 1 K; 558, 2 H. Ueber das Sprüchwort, das hier zu einem Wortspiel verwendet wird:

Que si dice vulgarmente
Un adagio castellano
Que hacen palacios los Reyes,
Las Auroras harán cielos

vergl. zu El médico de su honra (Nr. 51) I, 356, 1 K; I, 349, 2 H. S. 159, 2 K; 565, 1 H: *Que vive el triste Amadis*
En Niquea divertido
Tanto, que el dia de ayer,
Acabado de comer,
Preguntó si habia comido.

Das ist nicht der bekannte Amadis von Gallien, sondern Amadis von Griechenland*). Niküa nämlich, Tochter des Sultans, war so schön, dass jeder Mann, der sie sah, aus Liebe entweder starb oder unsinnig wurde. Deshalb sperrte ihr Vater sie in einen Thurm. Amadis, durch ihr Bild bezaubert, gewann in weiblicher Kleidung Eingang und erzeugte mit ihr den Florisel. Auf dies Unsinnigwerden der Liebhaber geht die Anspielung.

33. Agradecer y no amar. (Danken und nicht lieben.) III, 1 K; II, 595 H.

Akt 1. Wald. Die Prinzessin Flerida, mit ihren Fräulein in Jagdkleidern, eilt über die Bühne, um sich dem Anblick eines Neugierigen zu entziehen. Eine der Damen, Lisida, deckt den Rückzug, beauftragt den Ueberlästigen im Nothfall niederzuschiessen. Jene entfernen sich, dieser erscheint, es ist Laurencio. Er erkennt in Lisida seine frühere Geliebte: ein um ihretwillen mit einem Nebenbuhler entstandenes Duell, worin er den dazukommenden Fürsten erstochen hat, hat ihn in Armuth und Einsamkeit getrieben. Umsonst betheuert sie ihre Unschuld, und muss trostlos scheiden.

Laurencio erzählt seinem Diener, wie er die Prinzessin bei dem Aussteigen aus dem Bade in dem versteckten Fluss belauscht und ein Band von ihr im Strom gefunden habe; er bewahrt es; Liebe, Anbetung zur Fürstin hat ihn der Sinne wie beraubt. Blind eilt er jetzt ihr nach zum Palast auf ihrem Landgut. Sie empfängt ihn mitleidig, und verweist ihm sanft und schonend seine Thorheiten. Die arme Lisida trinkt in langen Zügen das Gift der Eifersucht. Der Fürst, Bruder und Erbe des von Laurencio Getödteten und bestimmter Bräutigam Flerida's, kommt als Kaufmann verkleidet, um seine Braut erst zu sehen. Ihn begleitet Lisardo, jener Nebenbuhler Laurencio's bei Lisida. Laurencio rettet seinem Todfeinde das Leben, als dieser vom Pferde stürzt, und entfernt sich dann eilig, um nicht von ihm erkannt zu werden. — Schlossgarten. Flerida weiss, dass der Fürst nicht eher an ihre Trefflichkeit glauben will als bis er sie gesehen. Dies verwundet sie. In dem Garten tönt das alte Lied:

*) Amadis de Grecia, hijo de Don Lisuarte, Burgos 1535. 'Vergl. Wiener Jahrbücher Bd. 33, S. 41 fgg.'

Niemand kann beleidigen
*Lieben, das nichts will als lieben.**)

Und Laurencio schleicht dabei umher, selig, dass ihm Niemand nehmen kann „Lieben, das nichts will als lieben". Die Fürstin ruft bei seinen begeisterten Anträgen ihre Leute zu Hülfe. Er erwartet den Tod, sie befiehlt, ihm, dem Armen, Almosen zu reichen.

Akt 2. Der Fürst und Lisardo erschöpfen sich in Lobpreisungen ihres unbekannten Wirthes, des Lebensretters Lisardo's, wenig ahnend, wer dieser sei. — Schlossgarten. Flerida befiehlt mancherlei: immer ist Laurencio bei der Hand, ihre Befehle zu vollziehen. Aufgebracht über die Frechheit gebietet sie den Dienern, ihn mit Gewalt, und wenn es nöthig ist durch seinen Tod zurückzuhalten. Jetzt entschuldigt die gute Lisida den Treulosen; die Fürstin nimmt den Befehl zurück. — Der Fürst und Lisardo als Kaufleute mit Edelsteinen werden vorgelassen. Flerida vergilt ihnen Gleiches mit Gleichem. Sie zeigt sich als Hoffräulein, Lisida als Fürstin. Dafür geniesst sie den herrlichsten Triumph, den zu bemerken, dass der Prinz ihrer Person, nicht ihrem Stande huldigt. Er verschmäht ihretwegen die vermeinte Fürstin. — Die lange verschobene Entdeckung erfolgt. Der Fürst und Lisardo erkennen ihren Wirth, als sie ihm danken wollen, und in ihm ihren grössten Feind. Jeder will zuerst auf Tod und Leben mit ihm kämpfen; der Fürst hat den Vorrang, und Lisardo ist unedel genug, auch den Degen zu ziehen. Im Augenblick der höchsten Gefahr tritt Flerida dazwischen; jene Beiden ziehen sich in Ehrfurcht zurück, und auch Laurencio, nachdem er seiner angebeteten Retterin gedankt, eilt davon, ihnen zu zeigen, dass er nicht in Feigheit und Furcht sich vor ihnen verberge.

Akt 3. Laurencio's kleines Haus. Ein Fräulein Flerida's ruft ihn, sie zur Fürstin zu begleiten. In überschwänglichen Hoffnungen folgt der trunkne Liebhaber. — Palast. Die Prinzessin fühlt sich von Dankbarkeit für Laurencio's grenzenlose Anbetung, nicht von Gegenliebe durchdrungen. Der Fürst hat mit zahlreicher Mannschaft das ganze Gebiet umstellt, um die Blutrache zu üben. Lisida soll, in Flerida's Namen, den Verfolgten zur sicheren Flucht bewegen, wozu sie ihm die Mittel verschaffen will. Die Fürstin lauscht, als Lisida, zitternd vor Furcht, Eifersucht und Liebe, den Auftrag ausrichtet. Hier erst erfährt Flerida das frühere Verhältniss Lisida's und Laurencio's. Ein feiner, nicht verstandener Schmerz, analog der Eifersucht, ergreift sie. Sie tritt hervor und gebietet ihm, augenblicklich ihr Gebiet zu verlassen. Er gehorcht ohne zu zagen. Kaum ist er hinaus, so überfällt ihn die Dienerschaft; zu der Fürstin Füssen findet

*) *A nadie puede ofender*
Querer por solo querer.

er Schutz. Sie weist ihm einen andern Ausgang; er betritt ihn; hier harren sein der Fürst und Lisardo mit gezogenen Schwertern. Abermals zieht er sich fechtend bis zu Flerida's Füssen zurück, und abermals rettet sie ihm das Leben; aber sie belehrt ihn zugleich, es sei Dank, nicht Liebe, was sie treibe. Ein zweites Gespräch zwischen Lisida und Laurencio, das sie, von jener nicht gesehen, mit anhört, klärt sie völlig über der Beiden Verhältniss auf. In einem langen Selbstgespräch *) giebt sie sich Rechenschaft über ihren eignen Zustand und über ihre Pflicht. Sie fasst den Entschluss, der ihrer schönen Seele angemessen ist. — Park bei dem Schloss. Der Fürst, Lisardo, viele Diener, alle mit Schiessgewehren. Es fällt ein Pistolenschuss. Laurencio, hinter der Scene, ruft: „Jesus, steh' mir bei!" Alle glauben, er sei getödtet.

Dunkle Nacht. Ein Hoffräulein leitet den Laurencio und seinen Diener in ein finsteres Gemach, und gebietet ihm, hier ruhig die Entwicklung seines Schicksals, das in Flerida's Hand ruht, abzuwarten. Als sie fort ist, überlässt er sich thöricht ausschweifenden Hoffnungen, bis der Tag allmählich anbricht und ihm zeigt, dass er in einem Thurmkeller gefangen sich befindet. Ein Zettel fällt herein, er findet darin nur folgende Worte: „So dankt, wer nicht liebt". Bald darauf ruft ihm das Fräulein zu, er solle eine Wendeltreppe hinaufsteigen, die zu dem Gemach der Fürstin führt, und dort still beobachten, was daselbst vorfalle. Er folgt und sieht. — Flerida's Zimmer. Darin der Fürst, Lisardo, die Prinzessin, Lisida. Flerida reicht dem Fürsten die Hand als Gattin, sie freut sich, dass sein Misstrauen Veranlassung gegeben, seine ächte Liebe zu ihr zu beweisen. Aber streng tadelt sie seine blutdürstige Rache durch Laurencio's Tod. Als Lisida hört, ihr Geliebter sei todt, stürmen endlich die lange zurückgehaltenen Gefühle aus ihrem gepressten Busen. In ehrlichem Zweikampf habe er des Fürsten Bruder erschlagen, Lisardo sei an Allem Schuld, er, den sie stets mit Verachtung von sich gewiesen. Dieser bietet ihr jetzt zum Ersatz seine Hand, sie schlägt sie unwillig aus. Der Fürst giebt sein Wort, des Laurencio Freund sein zu wollen, wenn dieser noch lebte, und siehe — die Fürstin führt ihn herein und vermählt ihn mit Lisida. Nur Lisardo steht am Schlusse einsam da.

Der köstliche Gedanke des Ganzen schimmert durch die Darstellung diesmal nur wie durch ein etwas getrübtes Glas.

Die Sterne, die begehrt man nicht;
Man freut sich ihrer Pracht.

Das ist es, was Laurencio in jedem Augenblick vergisst. Da er

*) Dies ist in einem seltenen Versmaass. Acht Verse vierfüssiger Trochäen werden immer geschlossen mit vier Versen dreifüssiger Trochäen.

übrigens in seinem Streben nach dem für ihn Unerreichbaren durchaus edel, mit ganzem Gemüth und Aufopferung alles Andern bis an das Ende verharrt, so wird ihm dafür der Lohn der Anerkennung: jenes höhere Wesen nimmt ihn gegen alles Feindliche liebend in Schutz und führt ihm zuletzt das ihm erreichbare Gut zu. Lisida aber, welche durchaus gedrückt und höchst unglücklich erscheint, hat dies früher offenbar durch die Härte verschuldet, womit sie des Lisardo Liebe gemisshandelt und nicht wenigstens dankbar für eine Neigung gewesen, die ja nicht so häufig in der Welt ist.

In Ausführung und Darstellung jedoch gehört Agradecer y no amar zu den schwächsten Arbeiten unseres Dichters. Es ist zuerst gedruckt im Jahre 1653 in: Quinta Parte de Comedias nuevas escogidas de los mejores Ingenios de España. Vielleicht ist aber der Text in den gewöhnlichen Ausgaben eine spätere Recension des Dichters.

Franz Salgado stellte 1665 unserm Schauspiel eins mit dem Titel Amar y no agradecer gegenüber.

S. 22, 1K; 613, 1H: .. *Hecho un Juan de Espera Amor.*

Anspielung auf den spanischen Namen Juan de Espera en Dios des ewigen Juden; eine Tradition, welche zu Calderon's Zeit in Spanien neues Leben erhalten hatte durch das treffliche Schauspiel des Antonio de Huerta Las cinco blancas de Juan de Espera en Dios, dessen Schluss lautet: *Y aqui de las cinco blancas La tradicion vulgar dé Fin.**)

S. 25, 1K; 615, 1H. Hier haben wir abermals die Dame Kobold:

Par Dios, que tiene esta dama
Cosas de la Dama Duende.

---

34. Para vencer á amor, querer vencerle. (Um Liebe zu besiegen, muss man sie besiegen wollen.) III, 512K; III, 165H.

Akt 1. Schlossgarten zu Ferrara. Cesar Colonna, in überschwänglicher Wonne, fordert Blumen und Sterne auf ihm Glück zu

*) Ueber den ewigen Juden s. die Schriften bei Ebert, bibl. Lex. Nr. 10982; Koch, Compendium der deutschen Litteraturgeschichte Bd. II, S. 244. Man vergleiche ausser den dort genannten noch: v. Dobeneck, des deutschen Mittelalters Volksglauben Bd. II, S. 121; Bibliothèque universelle des Romans II Juillet 1777, p. 1; besonders Bibl. univ. des Rom. Sept. 1777, p. 212; Calmet, Dictionnaire historique de la Bible unter dem Artikel: Juif errant. Jenes spanische Schauspiel scheint noch nicht beachtet, so wenig als folgende Stelle aus Lope de Vega's Dorotea, p. 340 ('Bibl. de aut. esp. t. XXXIV, p. 53, 3'): „Sin duda que quieres ser como Juan de los Tiempos, que vivió trescientos y sesenta y un años, como refiere Gaguino, pues nació reynando Carlo Magno, y murió en el cetro de Ludovico el Mozo. ... De esse Juan de los Tiempos debió de tener principio en Espana la fabula de Juan de Espera en Dios, y sus cinco blancas."

wünschen, denn die heissgeliebte Margarita, die Sehnsucht seines Knaben- und Jünglingsalters, hat ihm soeben das Ja durch ihren Vater sagen lassen. Sein Freund Carlos hört diese Ausbrüche mit an, in denen er das Glück selbst auffordert, sich mit ihm zu messen. — Der höchste Schmerz grenzt an die höchste Lust. Margarita *) naht ihm, und gesteht, dass sie ihn trotz seiner liebenswürdigen Eigenschaften nicht lieben könne: er sei ihr zuwider, das Ja ihr durch die Drohungen des Vaters abgezwungen. Als Edelmann und Liebender möge er die Schuld auf sich nehmen, und sie nicht neuen Misshandlungen aussetzen. Cesar gelobt es. Er nimmt mit nichtigen Entschuldigungen von Margarita's Vater Abschied, im Kriege den Tod zu suchen.

Schweiz. Kaiserliches Lager Friedrich's des dritten, welcher im Begriff ist die empörten Schweizer mit Gewalt zu ihrer Pflicht zurückzuführen. Zu ihm schlägt sich durch aus feindlicher Festung Matilde, Baronin von Montblanc, welche, dem Kaiser treu geblieben, mit wenigen Anhängern sich den Weg zu ihm gebahnt hat. — Ebendaselbst. Cesar, als Krieger gekleidet, naht sich unerkannt, und sucht wo die Gefahr am grössten ist den Tod. Indessen flüchtet sich sein Diener Espolin zu dem Gepäck, und hält ein Selbstgespräch über die Ehre, ähnlich dem berühmten des braven Falstaff. Cesar rettet Matilden in seinen Armen aus dem Getümmel des Feindes; dann erklimmt er zuerst die feindliche Festung, und stürzt mit der Fahne von oben den Felsen herab. Verwundet liegt er vor des Kaisers Füssen, der ihm den Sieg dieses grossen Tages dankt. Indess findet man in der Tasche eines Dieners des Cesar Empfehlungsbriefe, welche für den Herrn an den Kaiser bestimmt waren. Jeder glaubt jetzt, Cesar selbst sei in der Schlacht geblieben. Er nährt diesen Wahn, weil ihm sein altes Leben verhasst ist, und um der Margarita wenigstens diese Freude zu machen. Der Sinn des Dichters aber ist: Cesar beginnt ein neuer Mensch zu werden.

Akt 2. Mailand. Friedrich der dritte durchreist Italien, sich der Treue der einzelnen Staaten zu versichern. Trotz des Neides der älteren Diener des Kaisers, besonders des Barons von Breisach, ist Cesar unter dem Namen Celio sein Liebling geworden. Er giebt an Friedrich's Stelle öffentliches Gehör. Hier erscheint aus Ferrara Carlos. Er will, da Cesar todt sei, für Margarita die Bestätigung der Herzogswürde vom Kaiser erbitten. Beide Freunde erneuern den Herzensbund, und Cesar ist überglücklich, der Geliebten dienen zu können. Der Kaiser verweigert lange aus Staatsgründen die Bestäti-

*) Sie ist Muhme des Cesar. Beide haben Ansprüche auf das Herzogthum Ferrara, welches nach Calderon ein Lehen des deutschen Kaisers ist. Durch ihre Vermählung werden alle Zwistigkeiten beseitigt und die Parteien versöhnt.

gung. Endlich bewegen ihn des Lieblings Bitten. Carlos reist mit dem Diplom ab, und gelobt von des Freundes Leben und Stellung nichts verlauten zu lassen.

Ferrara. Margarita, in ihrer Abneigung gegen die Liebe beharrend, empfängt durch Carlos die freudige Nachricht ihrer Erhebung zur Herzogin. Nur dem Celio verdanke sie dies, versichert der Freund. Sie lässt sich den kaiserlichen Günstling beschreiben. Dem vollen Herzen des Carlos entströmt das Lob seiner Tugend und Trefflichkeit; sie fühlt sich zu dem Unbekannten hingezogen. Der Vater befiehlt ihr, ihn schriftlich einzuladen bei ihnen zu wohnen, um so durch die That das Gefühl des Dankes zu beurkunden. Sie setzt sich und beginnt den Brief. Die Worte wollen nicht fliessen. Zweimal zerreisst sie den Anfang, bis endlich der dritte Brief ihr verbindlich genug scheint, ohne Zuneigung zu verrathen. — Der Kaiser selbst tritt im Herzogspalast zu Ferrara ab. Margarita's Schönheit bezaubert ihn, doch bezwingt er sich männlich und giebt kein Zeichen dieser Liebeswallung. — Cesar hat den Brief erhalten. Er bricht den Entschluss, Ferrara nicht zu betreten, da sie selbst, die Geliebte, ihn beruft. Carlos führt ihn zu ihr ein. Wie erstaunt Margarita, da sie in dem vielgepriesenen, ihr lieb gewordenen Celio den widerlichen Cesar erblickt! Für ihn spricht die Zärtlichkeit seiner Blicke und Worte, seine unbegrenzte Hingebung und Aufopferung. Sie fühlt und erklärt, dass dies sie zur Dankbarkeit, zur Liebe bewegen sollte, allein ihre wunderlich verkehrte Natur macht, dass ihre Abneigung um so mehr wächst, je mehr er sie in Demuth und Liebe zu verpflichten sucht. Sie entlässt ihn mit dem Rath sie zu vergessen. Denn man könne die Liebe besiegen, wenn man nur wolle. Jetzt rafft sich Cesar zusammen und fasst den Entschluss, seine Liebe zu besiegen, sollte es ihm auch das Leben kosten.

Akt 3. Das Volk zu Ferrara hat in Celio seinen todtgeglaubten Herzog erkannt. Es will von einem Manne beherrscht sein und ruft laut: „Unser Cesar lebe!“ Dadurch erfolgt ein wunderliches Missverständniss, indem der Kaiser glaubt, Celio (Cesar) werde durch Hochverrath als Cäsar (Kaiser) ausgerufen. Durch die offene Erzählung aller früheren Begebenheiten ist dieses indess bald beseitigt. — Margarita's Vater erinnert den Cesar an die besprochene Vermählung. Er beugt aus.

Garten. Margarita mit einer Vertrauten auf einer Seite, Cesar mit Espolin auf der andern. Das Fräulein fürchtet, abermals von seinen Bewerbungen belästigt zu werden, aber er, gestärkt durch den Zuruf: „Widerstand! Widerstand!“ von seinem treuen Diener, redet sie nicht an. Das ärgert sie, sie kehrt um und fängt selbst an. Er antwortet kurz, und geht ab. Espolin bleibt, und lügt der Dame

von einer schönen deutschen Prinzessin vor, welche sein Herr ehelichen wolle. Margarita fühlt schmerzlich den Verlust. Zu ihr Matilde, welche im Gefolge des Kaisers in Ferrara im Palast wohnt. Längst hat sie ihr Herz dem Retter ihres Lebens, dem Cesar, geschenkt. Jetzt, da sein Rang entdeckt ist, bittet sie Margarita, für sie bei dem Geliebten zu werben. Eifersucht facht die Glut der Liebe noch mehr an, und die verkehrte Natur Margarita's sieht nun das für das höchste Gut an, was sie aus eigener Schuld mit Gewalt so lange von sich gestossen hat. Man meldet, dass Cesar Herzog von Ferrara geworden sei.

Der neue Herzog mit Espolin. Zu ihm Margarita; mit schlecht verhehlter Wuth und Liebe entdeckt sie ihm spitzig Matildens Auftrag. Er freut sich, einer reinen Zuneigung gewiss zu sein, und erklärt dem eifersüchtigen Fräulein, dass er gern der Liebenden seine Hand reichen werde. Da strömen Schmähungen und Liebesanträge aus Margarita's gequältem Herzen hervor. Es ist zu spät. Kalt entfernt er sich: er ist geheilt. Sie kann sich so wenig beherrschen, dass sie der Matilde sagt, wie sie selbst Cesar für sich haben wolle. — Der Kaiser wirbt für Matilde bei dem Herzog, welcher freudig sein Jawort giebt. — Margarita's Vater will mit dem Degen in der Hand Cesar zur Vermählung mit seiner Tochter zwingen. Der Kaiser hemmt den Zweikampf, und Margarita selbst gesteht, dass ihr Hochmuth, ihre Geringschätzung gegen Cesar allgemein bekannt wären. So hat sie wohl ihre Ehre gerettet, aber das schönste Loos, ein ihr ganz ergebenes Herz, muthwillig von sich gewiesen, so oft es auch geboten ward, und steht nun am Schlusse ganz allein mit ihrer Reue als warnendes Beispiel da.

Ich glaube den Geist, welcher dies treffliche Schauspiel durchdringt, in der Uebersicht des Inhalts so hervorgehoben zu haben, dass jede weitere Auseinandersetzung hier überflüssig scheint.

Der Stoff des Drama's ist rein erdichtet. Freilich ist Kaiser Friedrich der dritte*) eine geschichtliche Person, S. 517, 1K; 169, 1H:

Ínclito Federico generoso,
Deste nombre tercero,

allein der Krieg mit den Schweizern und alles Andre ist mythisch**): obgleich Friedrich zweimal durch Oberitalien nach Rom zog, 1452 und 1468 (das zweite Mal in Folge eines Gelübdes), so fiel dabei auch nichts vor, was eine entfernte Aehnlichkeit mit den Begebenheiten bei Calderon hätte. Man kann aus diesem Beispiel schliessen, wie willkürlich der Dichter auch die spanischen Geschichten und Sagen behandelt haben mag. Niemand wird wohl jetzt noch so

*) 1440—1493, in der Geschichte unter dem Namen: der friedfertige bekannt.
**) Vergl. zu Dicha y desdicha del nombre (Nr. 42) III, 480, 2K; III 598, 1H.

pedantisch sein, ihm dies vorzuwerfen. Vielmehr müssen wir anerkennen, dass in diesem Friedrich dem dritten das Ideal wahrhaft kaiserlicher Hoheit, Würde und Milde aufgestellt ist.

Das Werk rührt aus der besten Zeit unseres Dichters her und ist meines Wissens zuerst gedruckt im Jahre 1654 in dem siebenten Bande des Juego de varias*), daselbst das erste. Bei Vera Tassis ist es das letzte des sechsten Theils. Ich habe auch einen Druck (Sevilla bei Hermosilla) benutzt, in welchem der Text ganz so schändlich verstümmelt ist, wie der von Mañana será otro dia bei Apontes selbst. So gingen Spanier mit ihren Meisterwerken um, um einen Bogen Papier zu ersparen und dennoch Käufer durch den Titel zu locken.

Der Titel ist von Calderon erfunden nach Ovid, Rem ed. amor. 787, wie der Dichter selbst versichert, El galan fantasma I, 316, 1 K; I, 298, 2 H: *Ovidio dice, hablando del remedio De amor, cuál es el medio.... Para vencer á amor, querer vencerle.* S. zu Nr. 28.

Ueber Einzelnes bemerke ich.

S. 515, 2K; 167, 3H: .. *Que no estás para firmar*

ist eine sprüchwörtliche Redensart, welche bedeutet: betrunken sein.

S. 518, 2K; 170, 1H: *¿Hubiera juego*
De cañas de tanto gusto?

Das Steckenspiel (juego de cañas) ist von den Arabern ausgegangen und durch sie in Spanien einheimisch geworden.**) Hierüber sehe man die maurische Romanze in Depping's Sammlung S. 315***).

S. 522, 2K; 173, 2H: *¡Vive Dios, que fué contigo*
Macías niño de teta!

S. zu No hay cosa como callar (Nr. 13) III, 670, 1K; I, 560, 1H. Die Seviller Suelta liest übrigens an unserer Stelle im zweiten Vers: *Mazias Galan de la lengua* statt *niño de teta.*

S. 530, 1K; 179, 2H: *Ambos nos criamos juntos;*
Y porque en todo prosiga
La letra....
Amor en nuestras niñeces
(¡O falsa deidad mentida!)

*) Teatro poético en doze Comedias nuevas de los mejores Ingenios de España. Septima parte. Madrid 1654.

**) „Tiostiren, jogo de canas, jouste, hastiludium, sc. quando equites currunt et frangunt hastas. Es wird gewöhnlich neben dem Turnieren genannt, torneamenta et hastiludia. Man bediente sich dazu einer Art leichter Wurfspiesse von Schilfrohr (canas Portugies., cañas Span., jerid Arab.)." V. Olfers, Leben des standhaften Prinzen S. 170.

***) Bd. II, S. 311 d. n. Ausg. Vergl. Rom. gen. por Duran t. I, Nr. 88.

Hirió nuestros corazones,
Aprovechando sus iras,
Con arpones diferentes
Y con flechas tan distintas,
Que la de oro en mis entrañas...
Hizo el efecto, que suele,
Al tiempo que (suerte esquiva!)
El plomo engendró en las suyas...
Mil rigores y desdenes...

Diese Letra von den zwei verschiedenen Wurfspiessen des Amor, deren einer von Gold, der andre von Blei, wird öfter erwähnt, so in El jardin de Falerina III, 81, 1K; II, 296, 1H, wo der Anfang genau wiederholt wird und nur der Schluss anders ist. El Príncipe constante I, 265, 2K; I, 249, 2H. Ántes que todo es mi dama IV, 428, 1K; III, 559, 3H. Vergl. Las manos blancas no ofenden IV, 180, 1K; III, 296, 1H und die Ausführung in El laurel de Apolo II, 152, 2K; II, 663, 3H. Garcilaso, Egloga 3*): .. *Y ella huye como Quien siente al pecho el odioso plomo etc.* Sebastian Brant, Narrenschiff 13: *Cupido treit syn bogen blosz, Uff yeder sytt ein kocher grosz. In eym hat er vil hocken pfil, Do mit trifft er der narren vil, Die sint scharpff, gulden, hockecht, spitz; Wer troffen würt, der kumbt von witz, Und dantzt har noch am narren holtz. Im andern kocher vogelboltz Sint, stumpff, mit bly beswert, nit lücht: Der erst macht wunt, der ander flücht.* Quelle ist Ovid, Metam. I, 468: *Eque sagittifera prompsit duo tela pharetra Diversorum operum: fugat hoc, facit illud amorem. Quod facit, auratum est et cuspide fulget acuta; Quod fugat, obtusum est et habet sub arundine plumbum.*

S. 533, 1K; 182, 2H: *Con veneno se criaba etc.*

Vergl. zu Saber del mal y del bien (Nr. 50) I, 143, 1K; I, 21, 3H.

---

35. La señora y la criada. (Die Herrin und die Magd.) IV, 503K; II, 27H.

Akt 1. Parma. Früh am Morgen im Schloss. Crotaldo, Sohn des Herzogs, sendet seinen Diener nach Mantua, wo seine geliebte Diana, Tochter des Herzogs von Mantua, wohnt. Darauf erscheint Flor, Crotaldo's Muhme und bestimmte Braut. Sie beklagt sich über seinen Kaltsinn; er sucht vergeblich durch lügenhafte Betheuerungen sie zu beruhigen. Der alte Herzog von Parma meldet Beiden die bevorstehende Vermählung der Diana mit Fisberto, Herzog von Mailand. Mit Mühe verbirgt Crotaldo seinen Schmerz.

*) 'S. Bibl. de aut. esp. t. XXXII, p. 21, 2.'

Mantua. Schlossgarten. Der Bauer Perote und die Bäuerin Gileta, Mann und Frau, finden sich nach der Hochzeit unausstehlich und beklagen den unüberlegten Schritt. — Diana, in Sehnsucht nach Crotaldo versunken, erhält die Nachricht, dass Fisberto, ihr bestimmter Bräutigam, verkleidet am Hofe sich hat melden lassen. Er bietet ihr Edelsteine zum Kauf.*) Sie weist ihn und seine Anträge zurück, ohne den Schein anzunehmen als ob sie ihn kenne. Fisberto ist von ihrer Anmuth bezaubert. — Lauer Abend im Schlossgarten. Diana, auf Blumen gelagert, denkt des entfernten Crotaldo, und siehe — er steht vor ihr. Seine Liebe hat ihn hergeführt. Eingelassen ist er durch seinen Diener, der als Gärtner im Schlosse einen Platz erhalten hat. Innige Zärtlichkeit, unüberwindliche Neigung haucht süssen Duft aus jedem Wort, wie die Blumen um sie her aus den Kelchen. Furcht, das Geliebte auf immer zu verlieren, schärft Lust und Schmerz, und ohne dass sie sich Treue geloben, sieht der fühlende Leser, dass sie nicht von einander lassen werden.

Akt 2. Ebendaselbst, früh Morgens. Die Bäuerin Gileta prunkt in dem Kleide der Herzogin Diana, das sie zum Geschenk erhalten hat, mit der Bedingung es zu tragen, und treibt anmuthige Scherze mit ihrem Manne, der sie Anfangs nicht erkennt. — Abend. Es wird dunkel. Diana und Crotaldo haben, von unwiderstehlichem Hang bezwungen, ohne Verabredung beschlossen sich zu vereinigen. Sie flieht deshalb heimlich in der Nacht in das Gebiet von Parma, und er, ohne dies zu ahnen, lässt durch seine Diener die Geliebte entführen. Allein die beauftragten Diener nehmen im Halbdunkel die geputzte Magd Gileta für ihre Herrin Diana, und setzen das erschrockene, sorgfältig verschleierte Geschöpf in die Kutsche.

Grenzfestung im Gebiet von Parma, dicht bei Mantua. Von hier aus pflegt Crotaldo seine Streifereien nach Mantua zu machen. Hierher flüchtet Diana; hierher wird die geraubte Gileta gebracht; hier ist Flor, in rücksichtloser Eifersucht entbrannt, um den treulosen Bräutigam zu belauschen und zu entlarven. Das Pferd, auf dem Diana reitet, stürzt. Die Herzogin wirft sich der Flor in die Arme und giebt sich für eine Tochter ihres Dieners aus; Flor verspricht ihr Schutz. Indessen erscheint auch Gileta. Die Verwirrungen sind zahllos, nur nicht für die Liebenden, welche ein günstiges Geschick zusammengebracht hat und die Anfangs von ihnen gar nichts ahnen. Als aber auch der Herzog von Parma kommt, des Sohnes Fehler wieder gut zu machen, und die eifersüchtige Flor die vermeinte Diana, Gileta, mit Crotaldo zusammenstellt, so unterhalten jene das herrliche Missverständniss, das ihnen für den Augenblick Sicherheit

*) Diese Scene hat viel Aehnlichkeit mit dem Anfang von Akt 2 des Alcalde de sí mismo.

gewährt. Die alberne Gileta, als Herzogin gekleidet, bedient und geehrt, ist ein Gegenstand allgemeiner Verwunderung, und Niemand kann die Wahl Crotaldo's begreifen als er selbst und seine Diana.

Akt 3. Parma. Palast. Die Damen sind hierher gebracht; aber Crotaldo ist vom Vater verhaftet. Dies Mittel, die Ausbrüche seiner Leidenschaft zu hemmen, hilft wenig. Vielmehr wendet er sich an Flor und bittet sie, ihm zum Anblick Diana's, oder wenigstens zu einem Gespräch mit der Zofe zu verhelfen. Flor willigt ein, denn sie hofft, die gemeine Albernheit der Herzogin werde doch endlich auch dem Liebhaber zu arg sein. Eine freundschaftliche Umarmung ist ihr Lohn. Diana kommt hinzu und muss ihren Unwillen über diese Vertraulichkeit verhehlen. — Crotaldo, Gileta und Diana bleiben allein, und die Magd nimmt hier den gebührenden unteren Platz ein, ohne zu wissen wie ihr geschieht. — Der Herzog überrascht sie. Flor sucht sich durch Unwissenheit zu entschuldigen; dafür verklagt Crotaldo sie, als ob sie durch Gift die Diana um ihren schönen Verstand gebracht habe. Der alte Herr weiss gar nicht, wie er seinen kleinen Staat gegen die mächtigen Herzogthümer Mailand und Mantua schützen solle. — Perote schreit durch die Strassen Parma's, man möge ihm seine Frau wiederbringen, wenn sie einer gefunden habe. Die Dienerschaft des Schlosses schlägt vor, den Tölpel zur Herzogin zu bringen: vielleicht wirke das vortheilhaft auf ihre Tollheit, welche sie höflich Schwermuth nennen. Perote kommt, als sein Weib eben geputzt wird. Sie erkennt ihn, und straft ihn für frühere Misshandlungen, indem sie ihn im eigentlichen Sinne zum Narren macht. — Aber jetzt zieht Fisberto in Parma ein, um Rechenschaft zu fordern. Diana empfängt ihn; sie entdeckt die reine Wahrheit, die ganze Wahrheit, ihre Liebe zu Crotaldo: der unabänderliche Schritt ist geschehen. Fisberto als Mann von Gefühl, von Ehre und Adel giebt seine Ansprüche auf, und reicht der Flor seine Hand, welcher er mit Recht angehört. Die Liebenden aber erhalten den Lohn ihrer Anstrengungen, und Perote bekommt seine vom herzoglichen Stuhl abgesetzte Gileta wieder, ihr zu vergelten, was sie an ihm gethan.

Die Trefflichkeit dieses Werkes ist über alles Lob erhaben. Die Sprache in den ernsten Abschnitten erreicht die höchsten Grenzen des dichterischen Schwunges, ohne je in den Estilo culto auszuarten. Die Scherze sind wahres Muster für diese Gattung. Ausgezeichneten Werth aber haben die Charaktere und die ihnen gemäss ausgeübte poetische Gerechtigkeit. Crotaldo verliebt sich in Diana, nachdem er sie im Gemälde gesehen, und verfolgt mit unzerbrechlicher Gewalt seine Absicht, sie zu besitzen, trotz aller Hindernisse. Ebenso lässt Diana ihren guten Namen, den Willen und Segen ihres Vaters im Stich, um zu dem Geliebten zu flüchten. Flor aber liebt so innig

als sie vermag: doch dies Vermögen ist gering. Sie klagt, ist eifersüchtig, doch zu tüchtigen Handlungen ist ihre Seele zu klein, ihr Trieb zu schwach. Ihr zur Seite steht Fisberto; er kommt erst, die Diana von Angesicht zu Angesicht zu sehen, als er ihr schon verlobt ist: er will nicht glauben, und darum hat er sie verwirkt. — Ein Schattengebilde in der unteren Sphäre ihnen gegenüber sind Gileta, Perote und der Diener.

Das Schauspiel zeigt in jeder Hinsicht die volle Reife und Stärke des männlichen Alters des Dichters.

Die Sprache des Perote und der Gileta ist der bekannte spanische Bauerndialekt, welcher so häufig wiederkehrt. Ueber Einzelnes bemerke ich.

S. 505, 2K; 29, 1H: .. *Y que éramos de consuno*
Ambos á dos para en uno,
Y aun somos para otros dos.

Para en uno (vergl. S. 524, 1K; 45, 2H) ist zu derselben Sache, zusammen gehörig; aber das folgende *para otros dos* ist Wortspiel: wir können noch zwei Andere befriedigen, suchen noch zwei.

S. 505, 2K; 29, 1H: .. *Trae todo el ajuar entero,*
Que pudiera un sacerdote.

Doppelsinnig, theils auf die Kosten, welche nöthig waren, die Tonsur zu nehmen, theils auf die Jungfrauschaft.

S. 507, 2K; 30, 3H: *Lo de las arañas niego.*

Arañar heisst kratzen: darauf bezieht sich Perote's Einwurf.

S. 509, 2K; 32, 3H: *Pescadales soldemente...*

Pescadal ist ein scherzhaft von Calderon gebildetes Wort, nach Analogie des vorangehenden *carnales*: Wortspiel von den Fasttagen, wo nur Fische, nicht Fleisch, genossen werden durften.

S. 511, 2K; 34, 2H: .. *Es la diosa Viérnes mesma*

meint Venus.

S. 512, 1K; 34, 3H: .. *Anublar el matrimoño*

meint: anular.

S. 512, 1K; 34, 3H: *Y dejando en esta parte*
Dimes y diretes, vengan
Dares y tomares.

Zu dimes y diretes vergl. Gustos y disgustos son no mas que imaginacion III, 140, 1K; III, 17, 1H. S. auch D. Quixote II, Kap. 26 Ende; Kap. 48; und daselbst Ideler Bd. VI, S. 173. Ueber dares y tomares ebendaselbst II, Kap. 5; Ideler Bd. VI, S. 33.

S. 514, 2K; 36, 3H: .. *Creciendo la alcurnia mia.*

Ueber alcurnia (veraltet für alcuña) s. Ideler zu D. Quixote Bd. V, S. 235.

S. 522, 1 K; 43, 3 H: *¿He de estar hecha una estatua?*
Sie will sagen: estatua.
S. 524, 1 K; 45, 1 H: *Ya ando yo á la flor del berro.*
Dasselbe kehrt wieder Darlo todo y no dar nada IV, 2, 2 K; III, 138, 1 H. Man vergleiche „flores de cantuesa", D. Quixote II, Kap. 5, und daselbst Ideler Bd. VI, S. 33.
S. 524, 1 K; 45, 1 H: *Yo creo...*
Que á Roma por todo.
Dies Sprüchwort kommt auch vor in dem trefflichen Brief der Theresa Panza an die Herzogin, D. Quixote II, Kap. 52 (s. Ideler Bd. VI, S. 303). Calderon hat es auch El Gran Príncipe de Fez II, 350, 1 K; II, 349, 1 H: *..Á dar en Roma por todo.* Guárdate de la agua mansa IV, 355, 1 K; II, 387, 2 H: *Desposarnos, y que Vamos á Roma por todo.* Vergl. Mira de Mescua El palacio confuso p. 220 b: *Mi amor pagas deste modo? Pagame ya tanto afan, O acuerdate del refran, que dice: Á Roma por todo!*
S. 524, 2 K; 45, 3 H: *Porque Diana fué*
Quien convirtió á Anton en ciervo.
Er meint Aktäon.

---

36. El secreto á voces. (Das laute Geheimniss.) III, 343 K; I, 411 H.

Trotz der Entlegenheit der spanischen Litteratur, der Seltenheit der Originaldrucke des Calderon und der unverdienten Verachtung, womit Europa lange Zeit die genialen Erzeugnisse unseres Dichters belegte, hat dies herrliche Werk schon lange, ehe A. W. v. Schlegel das Andenken seines Verfassers zu Ehren brachte, sich Bahn gemacht*), und die französischen und italienischen Bearbeitungen sind, so weit sie auch das Urbild hinter sich lassen, mit Beifall aufgenommen worden. Die Uebersetzung von Gries**) hat alle Eigenthümlichkeiten mit seltener Treue und bewundernswürdigem Fleiss wiedergegeben. Da der Gang der Fabel bei weitem einfacher ist als in den übrigen Intriguenstücken, so halten wir hier einen Auszug für überflüssig, um so mehr da alle Vorzüge, Absichten und Andeutungen des Gedichtes sich von selbst kund geben.

Die Hoheit und Reinheit der Gesinnungen der Personen, mit Ausnahme des Dieners, die Darstellung des feinsten höfischen Lebens mit seinen Gefahren, der Sieg der Pflicht über die schönsten Wünsche und reinsten Leidenschaften, Alles in die gebildetste, reichste und blühendste Sprache ergossen, dies zusammen sichert diesem Werke seinen Platz unter den ersten Erzeugnissen der dichterischen Kunst.

*) S. Bouterwek III, 517.
**) 'Bd. 2.'

Die Bearbeitung des Carlo Gozzi, Il publico secreto *), giebt den Inhalt treu wieder, aber von dem Geist der Liebe, Schwermuth, Eifersucht und des Edelsinnes, der das Spanische durchweht, wird man wenig Spur bei dem Italiener finden. Dennoch wurde das Stück des Gozzi neunmal hinter einander auf dem venetianischen Teatro di S. Angelo im Jahr 1769 aufgeführt, ein Beweis der unzerstörbaren Kraft des Originals. Bei Calderon ist nur Eine komische Person, der Diener Fabio, bei Gozzi deren sechs, und so sehr wir uns über die Mattigkeit der ernsten Theile beklagen müssen, so anziehend ist der heitre Humor, welcher auch in diesem Drama die Gozzi'schen Masken belebt. Fabio ist zum Truffaldino geworden, dessen Schwänke wie immer nur angedeutet sind, weil dieser Schauspieler extemporirte; Lisardo ist Alessandro, ein schwülstiger, poetisirender Narr; Arnesto der gravitätische Pantalon; Flora die lustige Smeraldina. Hinzugekommen ist Brighella, ein verunglückter Gelegenheitsdichter am Hof, und Tartaglia, Vater des Alessandro, ein alberner Parvenü, welcher erster Minister geworden.

Gozzi erwähnt in der Vorrede noch eine italienische Bearbeitung von Cicognini, welche er aber nicht gelesen habe.

Da unser Drama die Spuren der höchsten inneren und äusseren Vollendung an sich trägt, so möchte ich es in die Zeit der höchsten Entwickelung der Kraft des Dichters setzen, gerade in die Mitte seines Lebens.

Folgendes Sprüchwort wird erwähnt, welches zugleich Titel eines Calderon'schen Drama's ist, S. 365, 2K; 431, 1H:

Venga ahora lo que viniere;
Que primero soy yo que él.

Vergl. zu Nr. 19.

S. 347, 1K; 414, 3H:

Que estás loco,
Y Galan Fantasma, has hecho
Una Dama Duende allá
Dentro de tu pensamiento.

Dies ist entschieden ein Berufen auf Nr. 28 und Nr. 2 als auf zwei frühere Schauspiele unseres Dichters.

S. 362, 1K; 427, 3H: *Ganarles quiero por mano.*

So Saber del mal y del bien I, 149, 1K; I, 25, 3H: *Por la mano me ganó En esta fuga ligera.* No hay burlas con el amor III, 103, 2K; II, 314, 2H: *De mano gana Leonor, Cuando un mismo punto tienen.* Vergl. Hombre pobre todo es trazas I, 464, 1K; I, 512, 2H. Cuál es mayor perfeccion III, 61, 2K; I, 77, 3H. El encanto sin encanto II, 363, 1K; III, 115, 2H.

*) Opere del Conte Carlo Gozzi, Venezia 1772, t. IV, p. 303.

S. 365, 2K; 430, 3H: *.. esta noche*
Las afufa mi amo.

So La estatua de Prometeo III, 324, 2K; III, 703, 2H: *Pueda afufallas yo, Mientras ella á tí te engulla.*

S. 365, 2K; 430, 3H: *Andamos haciendo puntas.*

Ebenso La banda y la flor IV, 297, 1K; II, 155, 3H: *No tienes Que hacer puntas, como halcon De Noruega.* Vergl. daselbst IV, 299, 1K; II, 157, 3H.

S. 365, 2K; 430, 3H: *Irse por novillos.*

Vergl. Los tres mayores prodigios I, 553, 1K; I, 272, 3H: *Soy ya muy grande, señor, Yo para andarme á novillos.* Los dos amantes del cielo II, 635, 1K; III, 244, 3H: *Este Se fué á caza de novillos Una vez entre otras veces.*

El secreto á voces muss sich lange auf der spanischen Bühne erhalten haben. Dies geht hervor aus einer Anführung desselben in La jarretiera de Inglaterra von Bances Candamo am Schlusse von Akt 1 (Valencia 1771, p. 14):

Señor, señor,
que me ahogas, que me matas,
que me quemen, si aqui otro
Secreto á voces no anda.

---

37. Nadie fie su secreto. (Niemand vertraue sein Geheimniss.) IV, 527K; IV, 45H.

Akt 1. Parma. Palast. Alexander Farnese, Fürst, entdeckt seinem Vertrauten Arias die heftige Leidenschaft für Ana de Castelvi. Erst an dem heutigen Tage hat ihn diese Neigung ergriffen, aber auch seine ganze Seele eingenommen. Arias wundert sich, dass Alexander nicht seinem Geheimschreiber und Liebling Cesar sich mittheilt. Allein Cesar hat sich seit einiger Zeit selten am Hofe sehen lassen und ist tiefsinnig, einsylbig und zerstreut gewesen. Auch der verschlossene Kummer des Freundes quält den Fürsten, und Arias erhält den Auftrag ihn auszuforschen, denn der Fürst ist entschlossen, um jeden Preis den Schmerz des geliebten Freundes zu lindern. Cesar's Diener Lazaro, mit einem lieben Brief seinen Herrn suchend, schleicht bis in das Kabinet. Hier fragt ihn der Fürst aus, aber durch Lügen und Spässe weiss er die Neugier hinzuhalten und verräth nichts. — Cesar allein; er erhält den Brief durch Lazaro. Seine Schwermuth verwandelt sich in überschwängliche Seligkeit. Zu ihm Arias; er fragt ihn im Namen des Fürsten, was ihm fehlt. Das volle Herz des Glücklichen strömt über: er zeigt dem Arias den Brief, worin Ana nach zweijährigen Bewerbungen ihm ihre Liebe gesteht und ihn zum trauten

Gespräch für die Nacht an ihrem Fenster einladet. Dabei beschwört Cesar den Freund, ja den Fürsten mit der Sache nicht bekannt zu machen. — Arias, allein, sinnt, was er zu thun habe. Die Liebe des Fürsten ist neu, noch kann er sie besiegen: darum soll er Alles erfahren. Alexander hat eben Ana bei seiner Schwester, der Prinzessin, gesprochen, und höfliche Kälte hat sein Herz noch mehr entflammt. Da erhält er die verwundende Nachricht. Cesar liebt, wird geliebt, und soll die Nacht in glücklichem Gespräch hinbringen, indess er verschmachtet und weint. Das ist zu viel.

Abend. Der Fürst kommt zu Cesar, um die Schwermuth seines Freundes zu zerstreuen. Umsonst versichert dieser, er sei schon heiter und munter. Er muss mit, vermummt mit dem Fürsten die verschiedenen Stadtviertel zu durchstreichen, Tanz- und Spielörter und Frauen zu besuchen. Nur dies könne seinen Kummer gründlich heilen, da er, seiner Aussage nach, ihn durch Einsamkeit und Studiren sich zugezogen hat.

Akt 2. Strasse von Parma. Nacht. Der arme, in seiner Hoffnung getäuschte Cesar schleicht in unsäglichem Schmerz mit: er ist in seinen Worten gefangen. Die Schadenfreude des Fürsten bietet traurigen Ersatz für den Kummer des gewissen Verlustes. Dazwischen klingen Liebeslieder und Musik durch die stille, warme Nacht, und die Späße des Lazaro bieten dem beklommenen Herzen eine oberflächliche Zerstreuung. — Gegen Morgen. Vor Ana's Hause. Die Getäuschte geht in ihrem Zimmer noch auf und ab und tritt alle Augenblicke an das Fenster, obwohl wider ihren Willen. Endlich hat Cesar sich losgemacht. Die Wahrheit in Worten und Blicken des Freundes und die Liebe der Ana machen, dass seine Entschuldigungen willig und gläubig angehört werden.

Palast. Ana's Bruder Felix bei dem Fürsten. Arias, Cesar und Lazaro kommen dazu. Cesar benutzt die Abwesenheit des Bruders, um der Ana einen Brief zu übersenden. Durch Arias erfährt es Alexander sogleich: eiligst meldet dieser dem Bruder, dass Ana in einer schweren Ohnmacht liege; Felix fliegt der kranken Schwester zu Hülfe. — Ana's Zimmer. Eben hat sie einen Brief an Cesar beendet, worin er für den Abend auf ihr Landhaus eingeladen wird. Da kommt Felix voll zärtlicher Besorgniss um die Gesundheit der Schwester. Ana ist bestürzt und verlegen, allein die Zofe lügt mit grosser Wahrscheinlichkeit, das arme Fräulein sei eben ohnmächtig gewesen wegen eines grossen Kampfes vor der Hausthür, woran auch Cesar Theil genommen habe. Die Lüge passt glücklich zusammen mit der des Fürsten; und als auch Lazaro mit dem Briefe kommt und bei den unerwarteten Fragen des Felix mit lügenhaften Gefechten und Mordthaten seinen Eintritt entschuldigt, so greift auch dies Gewebe in jenes trefflich ein. Felix hält die Aufschneidereien des

Dieners für Folgen der Verwirrung. Die Briefe werden heimlich abgegeben. — Palast. Lazaro bringt den Brief der Ana seinem Herrn. Dieser theilt ihn sogleich dem Arias mit, trotz der Warnungen des klugen und treuen Dieners. Cesar beurlaubt sich. Erst jetzt erfährt der Fürst, welches Glück den Nebenbuhler erwartet. Er beruft den Felix, und theilt ihm im Vertrauen mit, dass sein Günstling Cesar heute eine Ehrensache mit einem unzuverlässigen Feinde auszufechten habe, und das in der Nähe seines Landhauses. Deshalb solle Felix ihm nicht von der Seite weichen, weder den Tag noch die Nacht. — Gegen Abend. Park bei dem Landhause. Felix findet den Cesar, und trotz aller Ausflüchte, Einwendungen, Bitten weicht er ihm nicht von der Seite. Nur Lazaro findet Gelegenheit, dem wartenden Fräulein das abermalige Hinderniss zu melden.

Akt 3. Ana's Wohnung. Spät Abends. Cesar, heimlich eingelassen, glaubt endlich den Einfluss seines bösen Sterns besiegt. Allein seine eigene Thorheit, das Vertrauen auf einen falschen Freund, lässt ihn so nah am Hafen wieder scheitern. Eben erscheint Ana, in aller Anmuth der Schönheit und Liebe — da tritt auch Felix ein. Cesar verbirgt sich. Der Fürst hat schnell ein Tanzfest eingerichtet, und Felix holt die Schwester dazu ab.

Morgen. Palast. Cesar, von so vielen Widerwärtigkeiten ermüdet, theilt dem Freunde mit, er sei entschlossen sogleich um Ana bei dem Bruder anzuhalten. Kaum hört es der Fürst, so lässt er Felix rufen, und verkündigt ihm, er habe seine Schwester Ana verheirathet und wolle sie ausstatten. — Ana's Wohnung. Felix meldet der Schwester, sie sei Braut. Eben tritt auch Cesar ein und macht seinen Antrag. Es ist zu spät. Die Liebenden verabreden eine heimliche Entfernung und Trauung in der nächsten Nacht. Auf Lazaro's Bitte hat diesmal Cesar dem Freunde sein Geheimniss nicht vertraut.

Abend. Der Fürst glaubt seinen Zweck erreicht zu haben. Um aber nicht den Verdacht zu erwecken, dass die früheren Hindernisse durch Arias und ihn herbeigeführt worden, beruft er den Cesar in sein Kabinet und diktirt ihm Depeschen. Alexander durchliest das Geschriebene und findet unglaublichen Unsinn, welchen der ungeduldige, getäuschte Liebende auf das Papier gekritzelt hat. Da wirft sich dieser seinem Herrn zu Füssen und entdeckt ihm seine ganze Lage mit aller Wahrheit und Heftigkeit eines Verzweifelten. Der hochgesinnte Fürst geht in sich: der Liebling hat sich gerade und offen ihm vertraut. „Gieb mir die Feder: ich will schreiben, denn ich sehe, wie wenig du mir dienst.“ Und somit giebt er ihm einen Brief, den er sogleich an Felix bringen soll. Cesar ab. Alexander lässt hierauf den Arias bei dem Degenkreuz schwören, alles zwischen ihnen beiden Verhandelte mit ewigem Stillschweigen zu bedecken. —

Felix Zimmer. Der Geliebte ist nicht gekommen: Ana will in ein Kloster. Da erscheint er mit dem Brief. Felix öffnet diesen. Er lautet: „Da das Gute, wenn man es vorher weiss, weniger Freude macht, habe ich Euch bis jetzt nicht gesagt, dass der Mann, den ich Euch vorzuschlagen habe, Don Cesar ist. In ihm vereinigen sich alle denkbaren Eigenschaften. Gebt ihn Eurer Schwester, denn er allein verdient sie, wenn man ein solches Gut verdienen kann.“ Der Fürst und die Prinzessin kommen selbst, ihre Glückwünsche zu überbringen. Er vermählt hierauf Felix mit seiner Schwester, und überträgt diesem in seiner Abwesenheit die Regierung von Parma: denn er will in der Ferne im Geräusch der Waffen Zerstreuung suchen.

Alexander Farnese sagt zum Schluss:

Yo he de partir luego á Flándes
Á servir al gran Filipo
Segundo, donde Mastrique
Venga á ser el blason mio.

Ob ein Geschichtchen aus dem früheren Leben des Prinzen dem Calderon zu dieser Dichtung Veranlassung gegeben, ist mir nicht bekannt, aber eben nicht wahrscheinlich. Wenigstens sind alle übrigen Namen aus der spanischen Komödie und nicht aus der Geschichte. Der berühmte Halbbruder Philipps des zweiten, Juan, ernannte auf seinem Sterbebette (Oktober 1578) unsern Alexander Farnese zu seinem Nachfolger in den Niederlanden. Philipp bestätigte die Wahl, und Alexander rechtfertigte durch grosse, obwohl fruchtlose Siege und Eroberungen der Festungen das Vertrauen des spanischen Königs. Sein geschmeidiges Wesen, seine Sprachkenntnisse, durch welche er sich mit den aus so vielen Völkern zusammengesetzten Truppen in genaue Berührung brachte, seine Klugheit gewannen ihm die Liebe der Soldaten: und wie viel ist damit nicht gewonnen! Die erste Festung, welche seine Beute wurde, war allerdings Mastricht (29sten Juni 1579)*), wobei die Truppen sich auf eine unwürdige Weise der Mordlust und allen Ausschweifungen überliessen.

Dieses Drama stammt aus der reifsten Zeit des Mannes: alles Einzelne ist durchdacht, fein und vollendet. Keine Spur des überladenen Stils.**) In dieser Hinsicht stehen Nadie fie su secreto und das berühmtere El secreto á voces als ein Zwillingspaar neben einander. Die Vergleichungspunkte fallen Jedem selbst in die Augen.

---

*) S. Bentivoglio, guerra di Fiandra P. II, l. 1; Meteren, Beschreibung des niederländischen Kriegs Buch 9.

**) Sehr wenig muss der den Calderon gelesen haben, der diesen Stil auch hier finden will. Welch ein Unterschied ist zwischen den Malereien in der Zenobia, der Brücke von Mantible, dem standhaften Prinzen und ähnlichen, und den Schilderungen in unserm Drama.

38. Basta callar. (Schweigen genügt.) III, 172 K; III, 255 H.

Akt 1. Bearn. Margarita, Herzogin und verlobte Braut des Grafen von Montpellier, entdeckt ihres Herzens geheimste Wünsche einem treuen Fräulein. Sie hat bei der Jagd einen fremden Ritter, in Blut schwimmend, von Wunden durchbohrt, auf der Erde gefunden. Durch ihre Sorgfalt ist er, der sich Cesar nennt, allmählich genesen, und lebt jetzt als Liebling und Geschäftsträger ihres Bruders, des Herzogs von Bearn, auf ihrem Schlosse. Sie liebt den von ihr Geretteten, ohne ihm ein Zeichen ihrer Neigung gegeben zu haben. Das Fräulein räth ihr dies zu thun, was bei dem Abstand ihres Standes nothwendig sei. Capricho, Cesar's Diener, zu den Damen. Er erhält von Margarita eine Uhr zum Geschenk, womit er die ganze Zeit hindurch tausend herrliche Spässe zu treiben weiss. — Cesar bekommt von Margarita den Brief ihres Bräutigams, des Grafen, um die Antwort darauf zu verfertigen, welche sie dann abschreiben will. Er, in seine besonderen Gedanken versunken, bemerkt nicht, dass diese List ihm Gelegenheit bieten soll der Herzogin zu schreiben. — Carlos, treuer Diener des Herzogs, hat den Auftrag, den Grund der Schwermuth des genesenen Cesar auszuforschen und dem Herzog zu melden. Cesar, edel und offen, trägt kein Bedenken ihn mitzutheilen. Er ist geboren als Vasall des Grafen von Montpellier. Ein edles Fräulein, Serafina, hat nach langem Werben ihn mit traulichem Geflüster am Gitter in den lauen Nächten begünstigt. Nach kurzer Abwesenheit findet er bei der Rückkehr einen Mann auf einer Strickleiter in ihr Fenster steigend. Er zieht den Degen; jener, von zwei Begleitern unterstützt, setzt sich zur Wehr. Ein Begleiter fällt und ruft: „Es ist dein Herr, der Graf, Verräther!“ Jetzt muss Cesar fliehen. Auf der Heerstrasse von vier Dienern des rachsüchtigen Herrn eingeholt, ist er für todt liegen geblieben, und jetzt will er die Freistätte, an welche Dankbarkeit ihn fesselt, verlassen, denn die Urheber aller seiner Qualen, der Graf und Serafina, werden hier erwartet oder sind vielmehr schon da: Serafina mit ihrem Vater, dem ältesten Freunde und Diener des Herzogs, sie die Jugendgespielin Margarita's, und der Graf, verkleidet, scheinbar um seine Braut zu sehen, eigentlich aber von Serafina's himmlischen Reizen bezaubert und gelockt.

Schlossgarten. Margarita liest mit Aerger Cesar's Brief an den Grafen: denn er hat den Wink auch gar nicht verstanden. Sie lässt ihn dies in zweideutigen Worten ahnen, und entfernt sich lachend. Jetzt ist er mit Serafina allein. Das Gefühl ihrer Untreue und seiner Kränkung macht sich in einigen glühenden Worten Luft, die Arme antwortet nur mit Thränen, und Musik und Gesang in der Ferne giessen milden Trost in die bestürmten Herzen.

Akt 2. Cesar, durch Serafina's Thränen berauscht, will auf jede Gefahr hier bleiben, um die Seligkeit zu geniessen sich von der Unschuld der Geliebten aus ihrem Munde zu überzeugen. Er bekommt einen Brief von ihr, worin sie ihn zum Nachtgespräch auf der Terasse vor ihrem Fenster einladet, und fleht die Sonne an ihren Lauf zu beschleunigen. — Margarita, unzufrieden und argwöhnisch wegen der seltsamen Blödigkeit Cesar's, erfährt von Capricho, welchem die Uhr den Mund öffnet, seine ganze Geschichte und sein Verhältniss zu Serafina. Sie besiegt kräftig den ersten Schmerz, und ladet dann aus einer Grille den Cesar auf die Nacht zur Terrasse vor ihrem Fenster. — Carlos mit dem Herzog. Auch der Herzog betet längst im Geheimen Serafina's seltene Schönheit an; jetzt erfährt er ihr Verhältniss zu Cesar. Mit einer Selbstbeherrschung, würdig seiner grossen Seele, zerreisst er den Brief, worin er ihr Anträge machen wollte, und entsagt seinen liebsten Wünschen. Nur die Kleinigkeit kann er nicht ertragen, wissentlich zu dulden, dass der glückliche Nebenbuhler Nachts mit ihr sprechen soll. Er beruft ihn deshalb in seinen Geschäften zu sich, und der arme Cesar kann, statt beider Damen, keine sprechen.

Nacht. Terrasse. Serafina und Margarita an verschiedenen Fenstern mit Fräulein, deren lockender Gesang durch die Nacht schallt. Aber diesmal vergeblich: der Liebling hört ihn nicht, wohl aber Capricho, der seinen Herrn mit so plumpen Redensarten entschuldigt, dass beide Damen ihm die Fenster vor der Nase zuwerfen. Unbemerkt hat auch der Graf auf der Terrasse gelauscht, und geht dem Capricho zu Leibe. Dieser thut sehr beherzt und fordert den Grafen auf morgen früh nach dem Landhause von Belflor zum Zweikampf, freilich mit dem festen Vorsatz nicht zu erscheinen. — Cesar's Qualen werden durch einen Brief der Geliebten gelindert, worin sie ihn nach dem Landhause von Belflor ladet. Kaum ist er fort, so sendet der Herzog ihm Serafinens Vater nach, der unter dem Vorwande, ihn von einem Zweikampf abzuhalten, ihn gefangen nehmen soll. — Vor dem Landhause. Cesar, überglücklich, macht das bestimmte Zeichen; Serafina erscheint, aber auch der Graf. Die Todfeinde erkennen sich, und ziehen die Degen. Vergebens wirft sich Serafina zwischen Beide. Zum Glück erscheint ihr Vater, und führt den in seinen Hoffnungen schwer getäuschten Cesar in das Gefängniss.

Akt 3. Thurm. Cesar, in dem Wahn von Serafina dem Grafen verrathen und ausgeliefert zu sein, hört dennoch im Innersten des Herzens eine Stimme, welche ihre Treue und Unschuld bezeugt. Bald erscheint das geliebte Fräulein selbst, und beginnt abermals mit Thränen ihre Rechtfertigung. Allein wiederum vergeblich, denn in demselben Augenblick wird der Gefangene zum Herzog abgeführt.

Dieser begnadigt ihn in Beziehung auf das, was er gegen ihn verbrochen hat, hält ihn aber bis zur Ankunft des Grafen verhaftet, in dessen Händen sein Schicksal ruht. — Nacht. Serafinens Garten. Cesar, hieher beschieden, naht, in freudiger Erwartung zitternd, endlich ohne Zeugen das Glück der Versöhnung zu geniessen. Abermals vergeblich. Serafina's Vater holt seine Tochter trotz deren Sträuben zu Margarita ab, angeblich weil diese nicht ohne die Freundin leben kann, eigentlich weil sie ihr Liebesglück insgeheim beneidet. Cesar ist allein im finstern Garten zurückgeblieben. Alle menschlichen Veranstaltungen, die Unschuld an das Licht zu bringen, sind gescheitert, und siehe — ein günstiges Geschick führt unerwartet die Aufklärung herbei. Die Zofe, welche, ohne Serafina's Wissen, vom Grafen bestochen ihm die Strickleiter an das Fenster befestigt und ihn hereingenöthigt hatte, ist im Garten versteckt. Sie hält im Dunkeln den todtgeglaubten Cesar für dessen Geist, der sie für ihre Sünden heimsuche. Capricho schüchtert sie noch mehr ein; sie bekennt ihren Betrug, und Serafina's Unschuld glänzt hell wie der Tag. Der überglückliche Cesar eilt davon.

Schlossgarten. Musik und Gesang.*) Serafina und Margarita mit ihren Hoffräulein. Auf einer Seite ungesehen der Herzog und der Graf, auf der andern Cesar. Serafina entdeckt der Margarita ihre innige, ewige Liebe zu Cesar. Nach dieser entschiedenen Erklärung unterdrücken die Männer ihre Leidenschaft gänzlich; auch Margarita besiegt grossmüthig alle Wallungen der Eifersucht, und verspricht, bei ihrem Bräutigam, dem Grafen, alle ihre Gewalt aufzubieten Cesar's Verzeihung zu erlangen. Die Männer treten vor; der Graf reicht dem verfolgten Cesar die Hand zur Versöhnung, und der Herzog vermählt ihn mit Serafina. Margarita aber reicht ihre Hand dem Grafen, denn „wenn bei Frauen, wie sie, zu lieben nicht in ihrer Gewalt steht, so genügt Schweigen".

Basta callar ist „Fiesta, que se representó á sus Magestades en el salon de su Real palacio."

Wir finden in unserm Schauspiel dieselben Elemente, welche auch in El secreto á voces und in Nadie fie su secreto sind. Allein es ist noch etwas Besonderes in den beiden Frauen. Margarita (Perle) ist die irdische Güte und Wohlthätigkeit, Serafina (Seraph) aber die himmlische Seligkeit und Lieblichkeit selbst, in leichter sterblicher Hülle vorüberschwebend. Darum huldigen ihr alle drei Männer und erlangt ihr Herz nur der Eine, dessen Gesinnung und Leben ihr

*) Der wiederkehrende Refrain, wonach das Schauspiel seinen Namen hat, lautet

Quien por cobardes respetos
No se puede declarar,
Basta callar.

am nächsten ist, der, nach dem Margarita vergeblich schmachtet, dem sie die höchsten irdischen Dienste geleistet hat. Calderon hat immer in den Comedias heróicas und andern Festspielen, wo die Heldin Serafina heisst, in dieser das ihm vorschwebende Ideal der Weiblichkeit darzustellen gesucht. Er sagt es selbst, Las manos blancas no ofenden IV, 162, 1K; III, 281, 1H: *Vi en un trono excelso Á Serafina. Esta vez El nombre trajo el concepto, No yo; y así permitidme Decir, ó vulgar ó necio, Que era un cielo, y Serafina El Serafin de su cielo.*

S. 173, 2K; 256, 1H: *Y aun no ha mucho que las dos*
Vimos caer de una ventaña
Socorrida una hermosura,
No sé si en novela ó farsa.

Diese Farce ist offenbar Primero soy yo unseres Dichters. S. daselbst III, 299, 1K; IV, 3, 1H: *Fadrique: Aquel corredor se viene Todo abajo con dos damas. Gutierre: ¿Quién podrá no socorrerlas, Siendo noble?* Basta callar ist also bald nach Primero soy yo aufgeführt.

S. 174, 1K; 256, 2H: *..Desde Angélica no tiene*
Ejemplar.

Anspielung auf Ariosto's Orlando furioso, Ges. 19, wo Angelica den Medoro heilt und liebt, aber den kühnen Roland verschmäht. Ebenso in Las manos blancas no ofenden IV, 167, 1K; III, 284, 3H: *Angélica lo declara: Hermoso quiso á Medoro Mas que á Orlando altivo. Trata De enamorarla tú el gusto, Podrá ser que, si es que alcanza Mas lo bello en los festines Que lo fiero en las campañas, Lo que una Angélica hizo, Una Serafina haga.*

S. 181, 1K; 262, 2H. Die Letra:

Accion lograda en el susto,
Que recatas el intento,
Di, pues lloras mi contento,
Si murió para mí el gusto

ist von einem andern Verfasser, welchem Calderon eine grosse Artigkeit zu sagen Veranlassung nahm in den Worten, S. 180, 1K; 261, 2H:

..porque es del mejor
Cortesano, que hoy estima
Por su gala, por su ingenio,
Su sangre y su bizarría
Dignamente nuestra patria.

Wer kann dies sein, den Calderon so erhebt? Ist es etwa König Philipp IV. selbst, den er gerade von dieser Seite her lobt und dabei den höchsten Rang absichtlich nicht erwähnt?

S. 181, 2K; 262, 3H: *Y á quien la razon no vale,*
¿Qué vale tener razon?

Wiederholung der Worte des Gesanges, womit El secreto á voces beginnt: *Que á quien la razon amando no vale, ¿Qué vale tener amando razon?* Dasselbe in Auristela y Lisidante III, 555, 2K; III, 642, 3H.

S. 183, 1K; 263, 3H: *..señor*
Galan Fantasma...

Hier und noch mehr S. 196, 2K; 275, 3H Anspielung auf Calderon's früheres beliebtes Schauspiel El galan fantasma.

S. 184, 2K; 265, 1H: *Porque, aunque en Francia se usan*
Mas esparcidas licencias
Que en España, y los prosistas
Tienen poéticas licencias
Para hablar con las Madamas...

Dass die französischen Prosaisten poetische Licenzen sich herausnehmen, würde jetzt Ironie scheinen; es ist aber die Zeit vor dem Siècle de Louis quatorze. Deutet der Dichter etwa auf eine französische Bearbeitung eines seiner Werke? — Hierauf fährt er fort:

Con todo eso no quisiera,
Usando mal del estilo,
Que á algun crítico parezca
Que es accion malemorata
Contigo hablar.

So kurz und spasshaft fertigte Calderon durch den Hanswurst den Tadel neidischer und beschränkter Beurtheiler ab. Derber und unwilliger ist aber der Dichter, zu einer Zeit wo er besonders durch schlechte Krittler gereizt scheint, in Las manos blancas no ofenden in folgenden Stellen. IV, 159, 2K; III, 279, 2H: *Que algun entendido, Que está de puntillas puesto, No murmure que entra presto Lo tapado y lo escondido, Y ántes de ver en qué para, Diga, de sí satisfecho, Que este paso está ya hecho.* IV, 169, 1K; III, 286, 1H: PATACON: *Porque hay quien murmure Que luego la espada esté Á cada paso en la mano.* FEDERICO: *Cobarde debe de ser etc.* IV, 183, 1K; III, 298, 3H: *Y lo peor destas andanzas Es que su incomodidad Es la fiesta quien la paga, Diciendo que es larga. ¿Pues, Hombre, en pie no ha de ser larga, Si á cuenta de fiesta pones, Desde salir de tu casa, Tres horas que aquí la esperas, Sin dos por romper la guarda?* IV, 185, 2K; III, 301, 1H: *Hago testigos de que, Aunque un embozo la salva, No hubo manto en la comedia, Sino mascarilla y capa.* Vergl. zu Auristela y Lisidante (Nr. 43) III, 570, 1K; III, 655, 1H.

S. 188, 2K; 269, 1H: *Don Quijote no podia*
Hacer mas.

Man sieht auch hier, wie dieser Roman Volksbuch geworden war.

Vergl. zu Las manos blancas no ofenden (Nr. 40) IV, 184, 2K; III, 299, 3H.
S. 173, 1K; 255, 3H: *Ó boreal ó venatoria.*
Vergl. zu El Conde Lucanor (Nr. 47) II, 478, 2K; III, 418, 1H.

---

39. Un castigo en tres venganzas.*) (Eine Strafe mit drei Sühnungen.) IV, 599K; III, 377H.

Akt 1. Carl, Herzog von Burgund, mit seinen vier Vertrauten, Enrique, Manfred, Federico und Clotaldo. Enrique ist soeben von einer Gesandtschaft an den Herzog von Sachsen zurückgekehrt. Carl öffnet den Brief des Herzogs und liest ihn voll Entsetzen. Denn er erfährt daraus, dass ein Verräther seine geheimsten Pläne gegen den Herzog von Sachsen diesem mitgetheilt hat. Einer der vier muss treulos sein: kein Anderer weiss darum. Der alte Manfred bleibt bei der Nachricht fest und ungerührt, Enrique geräth in Erstaunen, Federico greift zornig an den Degen, Clotaldo wird betrübt und niedergeschlagen. Wer von den Vieren ist der Verräther? Der Herzog kann es an diesen Zeichen nicht erkennen. Aber sie machen sich gegenseitig Vorwürfe und greifen an die Degen. Der Herzog, aufgebracht, verbannt den Federico, lässt den Enrique gefangen nehmen, und gebietet dem Manfred nicht aus seinem Hause zu gehen; den Liebling Clotaldo aber behält er als Busenfreund in seiner Nähe.

Federico, in glücklicher geheimer Liebe mit Manfred's Tochter Flor lebend, nimmt von der Geliebten Abschied. Beide schwören ewige Treue, und das Fräulein zeigt in unendlichem Schmerz, wie ihr Ehre über Leben und Liebe geht. — Als Flor allein ist, erhält sie den Besuch einer Freundin. Diese, von Liebe geblendet, hat sich die wunderliche Freiheit genommen, in Flor's Namen ihren ehemaligen Geliebten Enrique hierher einzuladen. Die Einwendungen des beleidigten Mädchens sind zu spät, denn schon ist Enrique da, aber auch gleich hinter ihm Manfred. Enrique muss sich verbergen. Der Alte verschliesst sich in sein Zimmer voll Schmerz über das ungerechte Urtheil des Herzogs. Indessen aber hat die Zofe, von Clotaldo bestochen, eine Strickleiter heimlich vom Balkon herabgelassen, und kaum hat Flor dem Enrique geöffnet und seine albernen Liebesanträge mit Stolz erwiedert, so erscheint Clotaldo mit vermummtem Haupt. Beide Männer ziehen die Degen, Enrique bleibt todt im Zimmer, und Clotaldo entflieht. Manfred, vom Degengeklirr gerufen, findet die Leiche. Flor, aus Ohnmacht erwacht, erzählt dem Vater, sie selbst habe ihre Ehre vertheidigt und den Enrique erstochen. Der Alte lobt die That der Tochter, und verbirgt vorläufig den Leichnam.

*) In der älteren Ausgabe De un Castigo tres Venganzas.

Akt 2. Einsame Berggegend. Morgen. Federico hat den Diener während der Nacht in der Stadt gelassen, um Nachrichten von seiner Geliebten zu erhalten. Und dieser berichtet, wie er einen Vermummten auf einer Strickleiter Flor's Balkon hat ersteigen und dann wieder zurückkehren sehen. Plötzlich erscheint der Herzog mit Jagdgefolge und mit Clotaldo. Er legt sich ermüdet hin, und entschlummert: Clotaldo soll ihn bewachen. Dieser, eben der Verräther, der seinen Herrn dem Feinde verkauft hat, will ihn jetzt im Schlafe morden. Federico, bis dahin verborgen, springt hervor und fällt ihm in den Arm. Der Herzog erwacht. Clotaldo beschuldigt den fliehenden Federico des schändlichen Vorhabens.

Manfred's Palast. Der gebeugte redliche Diener seines Fürsten hat beschlossen die Stadt zu verlassen und auf einem Landhause seine Tage zu vertrauern. Lastträger räumen Alles aus, und Flor sieht sich in dem öden Hause mit ihrem Kummer allein. Da kommt Federico mit seinem Diener, beide als Lastträger verkleidet. Manfred erkennt ihn nicht. Mit Flor allein, wirft er die Hülle von sich. Die Freude über den Anblick der Geliebten lässt ihn Anfangs alle Vorwürfe vergessen, und bald verscheucht ihr würdiges, ehrliches, liebevolles Benehmen jeden Argwohn. Eine solche Gewalt hat Wahrheit und Treue in Wort und Blick, dass der liebende Bräutigam, ohne den Zusammenhang zu erfahren, völlig beruhigt scheidet. Die ganze Zeit über hat der arme Diener ein Ruhebett mit einem Betthimmel mit den Händen halten müssen, um beim Dazukommen von Hausgenossen jedem Verdacht zu begegnen.*) — Spät Abends. Manfred, verkleidet, trägt den Leichnam des Enrique in einem Kasten. Er will ihn in ein Kloster bringen, zum christlichen Begräbniss. Aber dem Alten wird die Last zu schwer; da stösst er auf Federico, der noch als Packträger verkleidet ist. Dieser übernimmt es, den Kasten zu tragen. Der Herzog mit Clotaldo untersucht die Strassen. Manfred entflieht, Federico wird mit dem Kasten ertappt und erkannt, man öffnet, und findet die Leiche. Wer konnte unter solchen Umständen der Mörder sein als Federico? Er wird verhaftet.

Akt 3. Manfred's Landhaus. Clotaldo bringt auf Befehl des Herzogs den gefangenen Federico dem Manfred in strengen Verhaft. — Federico, mit seinem Aufseher allein, sagt ihm, bei welcher Gelegenheit er gefangen ist. Manfred sieht jetzt sich als Urheber an, und beschliesst auch Retter zu werden. — Schloss des Herzogs. Clotaldo dringt in seinen Herrn; er verlangt schnelle und heimliche Hinrichtung des Federico. Der Herzog willigt zögernd und langsam mit geheimem Misstrauen gegen den Günstling ein. Als er allein ist,

*) Diese Scene ist in jeder Hinsicht meisterhaft.

enthüllt er die tief versteckte Gesinnung. Nach Art schwacher und feiger Fürsten hat er, trotz innerer Abneigung, den Clotaldo aus Furcht und Gewohnheit begünstigt, zuletzt um ihn in seiner eigenen Sicherheit zu fangen: schon zweifelt er nicht mehr, dass er der Landesverräther, dass Federico völlig unschuldig ist.

Thurm des Federico. Er und Flor scheiden von einander; wahre Liebe findet auch im Tode die edelsten Gründe des Glaubens Trost und Heil bringend. Manfred bringt auf herzoglichen Befehl selbst Speise und Trank. Federico, gezwungen durch den freundlichen Manfred, geniesst etwas Wein. — Clotaldo, mit dem Todesbefehl, will durch ihn Flor's Gunst erschleichen; die Ankunft des Herzogs stört ihn. Federico wird zum Herzog berufen, und nun entquillt dem vollen Herzen des Verkannten die Wahrheit und zertrümmert mit unwiderstehlicher Gewalt alle Gewebe der Lüge und Verleumdung. Der Herzog ist überzeugt, aber Federico sinkt um, und wird für todt aus dem Kerker getragen.

Gehölz bei dem Landhause. Clotaldo, mit drei Räubern, lauert dem Herzog auf. Dieser kommt jagend; sobald er Clotaldo sieht, eilt er auf diesen zu und ruft: „zieh den Degen, Verräther!“ Hinterrücks schleichend hatte Clotaldo den Fürsten anfallen wollen, da aber dieser offen ihm zuerst entgegentritt, ergreift entsetzliche Angst und Feigheit den Buben, er will fliehen, und sinkt, tödtlich verwundet von des Herzogs Arm, zu Boden. Im Todeskampf bekennt er seine Sünden. Er ist Hochverräther gewesen und im Bunde mit dem Feinde des Vaterlandes, er Mörder des Enrique, er endlich beabsichtigte den Mord des Fürsten. So stirbt er, und kein christliches Begräbniss gestattet ihm Herzog Carl, der Rechtspfleger. Nunmehr erscheint Manfred, und führt den Fürsten zu Federico's Leiche. Ein wohlthätiger Schlaftrunk, in den Wein gemischt, hatte ihn durch Scheintod vor dem wirklichen Tode retten sollen. Jetzt ist er zu schönerem Leben erwacht: denn er ist gerechtfertigt als ehrlicher Diener vor den Augen seines Herzogs, und die Hand der geliebten Flor krönt seine liebsten Wünsche.

Aeussere Merkmale in Beziehung auf den Druck (es steht in der Ausgabe des Vera Tassis unter den Obras póstumas) oder in Anspielungen auf die Zeitgeschichte giebt es für dies Drama nicht, aber der Schreibart nach gehört es entschieden in die mittlere oder beste Periode, und wahrscheinlich hier nicht zu den späteren.

Ich kenne ein Schauspiel des Zeitgenossen Calderon's, Perez de Montalvan, dessen Titel dem unsrigen fast gleich ist: De un castigo dos venganzas. Dies Trauerspiel ist geschrieben im Jahre 1625 oder 1626, kaum fünfzig Wochen, sagt der Dichter, nachdem die Portugiesen auszogen, um die Holländer aus Brasilien zu verjagen·

Der Inhalt aber hat mit unserm Stück nichts gemein: es wird darin eine gräuliche Mordgeschichte behandelt, welche kürzlich in Portugal vorgefallen war.*)

---

40. Las manos blancas no ofenden. (Die weissen Hände kränken nicht.) IV, 159 K; III, 279 H.

Der Text dieses Stückes in den gewöhnlichen Ausgaben ist kläglich verderbt, und nach v. d. Malsburg's Angabe**) auch keine Hülfe zu erwarten aus dem ältesten Druck vom Jahr 1657 in: Parte nona de Comedias escogidas de los mejores Ingenios de España. Wahrscheinlich ist es am Geburtstage der jungen Königin von Spanien***) aufgeführt, wie Kenner des Calderon muthmassen werden aus S. 185, 1 K; 300, 1 H:

Los años floridos
Señalen de aquella,
Que reina en las vidas,
Que triunfa en las almas,
El fuego con lenguas,
El aire con plumas,
El mar con arenas
La tierra con plantas;
Y viva felice,
Contenta y ufana
La hermosa deidad,
La beldad soberana.

Das Drama ist hochtragisch, ohne im gewöhnlichen Sinn Tragödie zu sein. Ein trübes Loos verfolgt die beiden Hauptpersonen Federico und Serafina. Sie sind für einander bestimmt, aber die Ehre trennt sie auf immer. Federico trägt etwas Schuld durch die frühere Bewerbung um Lisarda, aber Serafina fällt als ein reines Opfer der Ehre.

Uebrigens ist der Titel des Schauspiels, Las manos blancas no ofenden, sprüchwörtlich und wird sonst häufig gebraucht, z. B. Fieras afemina amor III, 462, 1 K; II, 540, 3 H. S. zu Nr. 90. Dagegen finden wir in den Worten unseres Drama's, S. 180, 1 K; 295, 3 H:

Ser. *¿Y qué la fábula ha sido?*
César: *Hércules enamorado,*
Que de Iole en el estrado
Estaba á la rueca asido

*) Die Lustspiele des Perez de Montalvan sind, als Charaktergemälde aus dem wirklichen Leben aufgefasst, für die Geschichte des spanischen Theaters merkwürdig. Die Frauen sind darin noch leidenschaftlicher und rachsüchtiger in der Liebe als bei Calderon.

**) In der Einleitung zu diesem Stück im fünften Bande seiner Uebersetzung des Calderon.

***) Der zweiten Gemahlin Philipp's IV., Maria Anna. Vergl. zu Guárdate de la agua mansa (Nr. 16).

offenbar eine Hinweisung auf den Mythus, der in Fieras afemina amor bearbeitet ist.

S. 184, 2K; 299, 3H: *Hoy de resucitar tratas*
La andante caballería,
Que ha mil siglos que descansa
En el sepulcro del noble
Don Quijote de la Mancha.

Im Jahre 1615 erschien der letzte Theil des Don Quixote; da seitdem tausend Jahrhunderte (mil siglos) verflossen sein sollen, wie Calderon spasshaft sagt, so zeigt auch dies, dass Las manos blancas no ofenden nicht zu den Jugendstücken unseres Dichters gehört. Denn etwas veraltet musste der Don Quixote doch schon sein, wenn man so von ihm sprechen durfte. Man vergleiche Basta callar III, 188, 2K; III, 269, 1H: *Don Quijote no podia Hacer mas.* Dicha y desdicha del nombre III, 486, 2K; III, 603, 2H: FLORA: *¿De dónde nos vino este Don Quijote de la Mancha?* TRISTAN: *De la Peña Pobre, donde De Beltenebros estaba Haciendo la penitencia, Y yo soy su Sancho Panza.* (Dies trifft zusammen mit der Stelle, welche wir aus El maestro de danzar, Nr. 18, ausgehoben haben.) El sitio de Bredá I, 241, 2K; I, 114, 3H: *¿Molinos de viento? Ya Me parece su demanda Aventura del famoso Don Quijote de la Mancha.* Vergl. zu Luis Perez el Gallego (Nr. 49) IV, 406, 1K; II, 454, 1H.

S. 173, 2K; 290, 1H: *Ven, muerte, tan escondida etc.*

Vergl. zu El mayor monstruo los celos (Nr. 63) I, 449, 2K; I, 499, 3H, zu La cisma de Inglaterra (Nr. 100) IV, 144, 2K; II, 221, 2H, und zu El Gran Príncipe de Fez (Nr. 102) II, 348, 1K; II, 347, 2H.

---

41. Los tres afectos de amor. (Die drei Liebesäusserungen.) IV, 264K; III, 333H.

Zuerst gedruckt 1660 in: De los mejores el mejor, libro nuevo de Comedias varias, nunca impressas. Parte treze.

Der Titel bezieht sich auf die drei Aeusserungen, welche gleich starke Liebe in drei verschieden gearteten Männern hervorbringt. Venus selbst entscheidet in ihrem Tempel, wessen Aeusserung Beweis des stärksten Gefühls sei. Aufgestellt wird die Frage S. 289, 2K; 355, 1H:

Al juicio de Vénus van
Los tres afectos de amor,
Piedad, desmayo y valor

(was zugleich zur Erklärung und Vervollständigung des Titels dient). Die Entscheidung fällt aus für das zweite, das In-Ohnmacht-Sinken, aus dem Grunde, S. 290, 2K; 356, 1H:

Quien muere, porque yo muera,
Y vive, porque yo viva,
Es bien que el laurel reciba.

Das Ganze dreht sich also um eine der bekannten Tensons, die in den Liebesakademien behandelt wurden. Nämlich die Heldin des Drama's, Rosarda, wallfahrtet nach dem Heiligthum der Venus, Plötzlich wird nach ihr geschossen von ihrem verschmähten Liebhaber Anteo. Sie stürzt mit Blut bedeckt zur Erde. Aber nur das Pferd ist getroffen. Flabio eilt auf sie zu, hält sie und rettet ihr das Leben; Celio stürzt auf Anteo los und erschlägt ihn; Libio endlich sinkt in Ohnmacht.

Der Anfang ist durchaus bis auf alle Einzelnheiten Wiederholung aus La vida es sueño (Nr. 92). Uebrigens ist das ganze Stück opernartig, und merkwürdig sind dabei die vielen Gesänge, welche aus der Ferne den Redenden antworten und zwischen den Reden einfallen. Manches darunter ist überaus spitzfindig.

Der Schluss lehrt, dass auch in diesem Stück sich Manches befindet, was der bestallte Hofdichter auf höheren Befehl gerade so verfassen musste:

Que nos perdoneis las faltas
De quien mas humilde siempre,
Cuando yerra en lo que escribe,
Acierta en lo que obedece.

Bemerkenswerth ist noch die Stelle S. 271, 1 K; 338, 3 H, wo Rosarda, befragt, was ihr am meisten gefallen habe seit sie der Freiheit geniesse, antwortet: die Anhänglichkeit des Volkes an seine Könige:

De cuanto hasta aquí vi, infiero
Que debe de ser sin duda
El mayor, el mas supremo
Y el mas noble patrimonio
De los Reyes el afecto.
¡Felice y mas que felice
Él que, amado de su pueblo,
Dia que en público sale
Ve á sus vasallos contentos!

---

42. Dicha y desdicha del nombre. (Glück und Unglück des Namens.) III, 479 K; III, 597 H. *)

'Akt 1. Parma. Cesar Farnese erzählt voll Entzücken seinem Freunde Felix Colonna, wie seine heissgeliebte Violante ihm nach langem vergeblichem Werben endlich ihre Gunst zugewandt hat: eine bevorstehende kurze Abwesenheit ihres Vaters benutzend

*) 'Uebersetzt von der Verfasserin der Roland's Abenteuer im Supplementbande zu Gries Uebersetzung, Berlin 1850.'

hat sie ihn für eine der nächsten Nächte zu traulichem Gespräch eingeladen. Den Bericht des Glücklichen unterbricht eine Berufung zum Herzog. Dieser befiehlt ihm, sogleich nach Mailand abzureisen, um Ueberbringer seines Glückwunsches an den Fürsten von Urbino zu sein, der dort als Feldherr des Kaisers eingerückt ist. Aufschub ist unmöglich, und das ersehnte Zusammensein mit der Geliebten scheint zerstört, doch Felix erbietet sich, statt des Freundes den Auftrag des Herzogs auszuführen: denn in Mailand, wo Beide unbekannt sind, kann er dessen Namen führen. Eine Summe Geldes, dem Cesar für die Reise angewiesen, soll Felix Diener bei Violante's Vater Aurelio, dem Schatzmeister des Herzogs, in Empfang nehmen: die Sendung kann zugleich dienen, um die Tochter zu benachrichtigen. — In Aurelio's Hause. Aurelio empfängt aus Mailand einen Brief seines Neffen Lisardo, der ihn um Auskunft über Cesar bittet, denn Cesar hat Lisardo's Bruder im Duell erstochen, und jetzt hält sich dieser unbekannt unter dem Namen Celio in Mailand auf, den günstigen Zeitpunkt der Rache abzuwarten. Der Diener des Felix kommt mit der doppelten Botschaft. Der Alte holt das Geld, bemerkt aber auch den Brief, der Violanten zugesteckt wird, und fordert ihn ihr ab, nachdem jener gegangen. Da Felix Diener den Brief gebracht, so glaubt er, er sei von Felix. Seine Erbitterung wird durch den Gedanken erhöht, dass der, den er für den Räuber der Ehre seiner Tochter hält, mit dem Mörder seines Neffen nah befreundet ist; doch sieht er jetzt auch erwünschte Gelegenheit der Rache. Lisardo kann, von ihm in Kenntniss gesetzt, in Mailand seinen Plan gegen Cesar ausführen, während er selbst in Parma dem Felix nachstellt.

Mailand. Carneval. Serafina, Tochter des Gouverneurs Lidoro, lässt sich durch ihre von Lisardo bestochene Zofe bestimmen, sich maskirt unter die auf der Strasse Tanzenden zu mischen; Lisardo (Celio) naht ihr mit einer Schaar Masken, und führt sie mit Gewalt fort. Sie ruft um Hülfe; Felix, eben in Mailand eintreffend, eilt herbei und befreit sie. Das Dazwischenkommen erst des Gouverneurs, dann des Fürsten von Urbino, stört den Kampf; doch gelingt es Felix noch Serafina's Flucht zu sichern. Er giebt sich dem Fürsten durch sein Beglaubigungsschreiben als Abgesandter des Herzogs von Parma zu erkennen. Der Gouverneur hört mit Staunen den Namen Cesar Farnese nennen: er glaubt den Sohn eines alten Freundes vor sich zu sehen, und führt Felix als solchen in sein Haus, ihn als Gast bei sich aufzunehmen. Hier begegnen sich Felix und Serafina wieder. Dankbarkeit und zarte Neigung regt sich in ihrer Brust, als sie ihren Erretter erblickt; Felix erkennt sie nicht, aber sein Herz wird durch den Anblick ihrer Schönheit wunderbar getroffen

Akt 2. Zimmer im Hause des Gouverneurs. Felix empfängt von der dankbaren Serafina einen Korb mit allerlei Geschenken durch deren verschleierte Zofe. Bald darauf zeigt sich dieselbe Zofe unverschleiert als die Dienerin des Hauses, um zu sehen, ob der Fremde ausgegangen sei. Dieser erkundigt sich nach der Tochter seines Wirths, hört dass sie im Garten ist, und eilt zu ihr. Er sieht seine Huldigungen streng zurückgewiesen, denn Serafina will ihn nur als die von ihm gerettete Unbekannte des vorigen Abends begünstigen, ihn dagegen mit stolzer Sprödigkeit behandeln, wo sie ihm als die Tochter Lidoro's gegenübersteht. — Felix, wieder in seinem Zimmer, wird durch Cesar's Ankunft überrascht. Dieser ist in der Nacht, die ihm Violante zu trautem Liebesgespräch bestimmt hatte, vor ihrem Hause von Bewaffneten überfallen worden und glaubt sich von ihr verrathen. Dem Verdacht des Herzogs zu entgehen, ist er dem Freunde schnell nach Mailand gefolgt, um wo möglich noch selbst den Auftrag auszuführen und bei seiner Rückkehr beweisen zu können, dass er dort gewesen. Zu beiden Freunden der Gouverneur, mit seinen Gedanken halb in seine Amtsgeschäfte vertieft, denn er kann die Spur eines Fremden nicht finden, dessen Verfolgung ihm obliegt. Weil Felix hier Cesar heisst, so wird ihm Cesar als Don Felix Colonna vorgestellt. Lidoro ist unangenehm überrascht, denn gerade dies ist der Name des von ihm gesuchten Fremden, der, wie ihm aus Parma gemeldet wurde, Aurelio's Tochter Violante von dort nach Mailand entführt haben soll. Er sieht sich durch sein Amt genöthigt, den Freund seines Gastes zu verhaften, doch giebt er der Haft eine milde Form, indem er Felix (Cesar) für den Fremden Bürgschaft leisten lässt. Dieser versichert, von der Dame nichts zu wissen; der Gouverneur geht, sie aufzusuchen.

Gasthof in Mailand. Violante, unter dem Schutz eines alten Dieners dem Zorne ihres Vaters entflohen, ist hier mit ihrer Zofe eingekehrt. Sie sehen Felix Diener kommen, der das in dem Wirrwarr des ersten Abends in den Gasthof getragene Gepäck seines Herrn abholt; die Zofe schleicht ihm nach und kundschaftet so Felix und Cesar's Wohnung aus. — Felix Zimmer. Zu ihm Serafina, verschleiert, also als die Maske des vorigen Abends. Sie stellt ihn auf die Probe, indem sie ihn über die Schönheit der Tochter des Gouverneurs ausfragt, doch weiss er klug auszuweichen. Da wird von der Strasse die Stimme ihres Vaters gehört, und sie sieht sich gezwungen sich dem Ritter zu entdecken, damit er ihre Gefahr erkenne und ihr den Durchgang zu ihrem Gemach gestatte. Während sie dort hineinschlüpft, tritt, von derselben Seite aus dem Hause kommend, Violante verschleiert ein: Felix bemerkt dies nicht und hält sie noch für Serafina. Der Gouverneur kommt, und behauptet, die Ver-

schleierte sei Violante; Felix leugnet es — da giebt sich die Dame als Violante zu erkennen. Lidoro weist ihr bei seiner Tochter ihre Wohnung an. Felix und Cesar, der inzwischen dazugekommen, bleiben im äussersten Erstaunen über das, was eben vor ihren Augen sich zugetragen hat, allein, denn sie begreifen weder wie Violante nach Mailand gekommen ist noch wie es zugeht, dass nicht Cesar, sondern Felix als ihr Entführer bezeichnet wird.

Akt 3. Serafina's Zimmer. Serafina wird durch eine Andeutung ihres Vaters, dass er eine Verbindung zwischen ihr und seinem Gaste, dem vermeinten Cesar, nicht ungern sehen würde, freudig überrascht. Violante stört ihre Wonne, indem sie ihr unbefangen von ihrem Verhältniss zu Cesar erzählt, so dass jene glauben muss, es sei ihr Ritter gemeint. Sie will ihn ihre Eifersucht fühlen lassen. Die Zofe soll ihm, wie aus eigenem Antriebe, Nachricht geben, sie sei im Garten. — Felix Zimmer. Cesar hält dem Freunde sein Unrecht vor, dass er, als Cesar von Lidoro aufgenommen, das Glück dieses Namens in Serafinens Gunst mit vollen Zügen geniesse, während später der Vorwurf der gemissbrauchten Gastfreundschaft auf denselben Namen fallen werde. Felix, einzig an seine Liebe denkend, hört ihn nur halb und will sich nicht aufhalten lassen, als die Botschaft der Zofe ihn in den Garten ruft. Plötzlich wird ein Brief mit einer Ausforderung Lisardo's an Cesar in das Fenster geworfen. Streit zwischen beiden Freunden, wer die Ausforderung auf sich zu beziehen und den Handel auszufechten habe: Cesar macht geltend, dass er Lisardo's Bruder getödtet habe und darum von diesem gemeint sei; Felix, dass er hier Cesar heisse und mit dem Glücke dieses Namens auch sein Unglück tragen müsse. Der Gouverneur, dazukommend, macht dem Streit ein Ende, indem er Cesar das Haus zu verlassen verbietet. Felix entfernt sich schnell; von jenem erfährt Lidoro, dass er zum Duell gegangen, und folgt ihm nach; Cesar bleibt allein als Gefangener zurück. Zu ihm Violante, die ihm die willkommene und gern geglaubte Aufklärung über alles Vorgefallene giebt.

Strasse. Lisardo, seinen Gegner erwartend, wird durch seinen Oheim Aurelio überrascht. Zu ihnen kommt Felix, welcher für Aurelio als der Entführer seiner Tochter, für Lisardo, der ihn nur als Cesar kennt, als der Mörder seines Bruders gilt. Beide gerathen in Streit darüber, wer zuerst mit ihm zu kämpfen habe, doch unterbricht sie das Dazwischentreten des Gouverneurs. Aurelio geht; Lidoro will ihm nach, ihn zu besänftigen; da er ihn nicht mehr erreichen kann, so fällt er auf den Gedanken, durch rasche Verbindung Violante's mit ihrem Entführer sein weiteres Zürnen abzuschneiden. Er fordert Felix auf, mit ihm zu kommen und als Freund die Sache zu vermitteln: Felix bittet Lisardo (Celio), dessen wahren

Namen er nicht kennt, den ihn erwartenden Lisardo aufzusuchen und ihn bei diesem zu entschuldigen.

Felix Zimmer. Felix theilt dem Cesar Lidoro's Plan auf dessen Wunsch mit, und verspricht ihm, Serafinen auf alle Gefahr hin die Namensvertauschung zu bekennen. Zu Felix die erzürnte Serafina; eben will er ihr die versprochene Entdeckung machen — da hört man hinter der Scene die Stimme Aurelio's, der seine Tochter bis in Lidoro's Haus verfolgt hat und sie mit dem Tode bedroht. Sie flieht in Felix Zimmer; Aurelio und Lisardo dringen nach; ihnen folgt Lidoro, höchlich entrüstet über diese Verletzung seines Hauses. Alle greifen zu den Schwertern, blutiger Kampf scheint unvermeidlich — da tritt der Fürst versöhnend dazwischen. Vor ihm entdecken sich Felix und Cesar. Lidoro und Aurelio willigen ein, dass ihre Töchter sich mit jenen verbinden, und auch Lisardo giebt, von dem Fürsten dazu bestimmt, seine Rache auf und verzeiht dem Cesar.'

Dicha y desdicha del nombre ist zuerst gedruckt 1662 in: Parte diez y ocho de Comedias nuevas escogidas de los mejores Ingenios de España. Es ist schon etwas matt, wiewohl nicht ohne Stellen, wie sie nur unser Dichter geben konnte; z. B. über das Ahnen des Herzens, S. 495, 1K; 610, 3H:

No sé quién al corazon
Le enseñó una oculta ciencia,
Que la sabe sin saber
Cómo ni cuándo se aprenda.
Dígolo, porque al llegar
Al umbral, con mil violentas
Instancias, que yo entendia
Aun no queriendo entenderlas,
Me acobardaba.

Das italienische Maskenfest, S. 484, 1K; 601, 1H fgg., kann zu einer heitern Vergleichung mit dem französischen Maskenfest in El encanto sin encanto II, 358, 1K; III, 111, 1H fgg. Anlass geben. In unserm Stück ist das Lied der Masken:

Vaya de baile,
De música y fiesta;
Que todos son locos
En Carnestolendas.

In El encanto sin encanto:

En la tarde alegre
Del Señor San Juan
Toda es bailes la tierra,
Músicas el mar.

S. 480, 2K; 598, 1H: *.. General*
De las armas del Imperio
Contra Esgutzaros.

Hier, dann in Las manos blancas no ofenden (Nr. 40) und in Para vencer á amor, querer vencerle (Nr. 34) ist der Krieg des deutschen Kaiserhauses mit den Schweizern mythisch im Hintergrunde. So war es früher ein dichterisches Bedürfniss, Karl den Grossen immer im Streit mit den Moren sich zu denken.

S. 491, 2K; 607, 3H: *Fué Anajarte con ella*
Una niña de Loreto.

S. La fiera, el rayo y la piedra (Nr. 81).

S. 492, 2K; 608, 3H: *Criaba una dueña una enana...*

Vergl. zu El golfo de las Sirenas (Nr. 80) II, 555, 2K; II, 630, 1H.

S. 499, 1K; 614, 2H: .. *Y coplas de Calaínos.*

S. Silva de romances viejos por Jac. Grimm, p. 29*): *Ya cavalga Calaynos a la sombra de una oliva etc.*

S. 500, 2K; 615, 3H: *¡Quién supiera un camino*
De quitarle tiempo al tiempo!

Vergl. zu Amado y aborrecido (Nr. 79) IV, 484, 2K; III, 219, 1H.

---

43. Auristela y Lisidante. (Auristela und Lysidas.) III, 538 K; III, 627 H.

Ist in: Parte veinte de Comedias varias nunca impressas, 1663, das dritte.

Leider haben wir hier ein schlechtes Spektakelstück, dessen überschwänglich reicher und bunter Inhalt ebenso wenig befriedigt als die mit Sprachpomp und gesuchten Antithesen ausgeputzte Form. Der Geist ist entwichen. Selbst der Spass kann nicht recht aufkommen neben diesem matten und steifen Ernst. Calderon scheint hier übel gelaunt und unwillig. Wahrscheinlich hatten hämische Krittcleien ihn verletzt. Das beweisen folgende zwei Stellen.

S. 554, 1K; 641, 1H: *¡Señor crítico, chiton!*
Que nadie quita qûe en Grecia
Haya Vegas y Retiros.

S. 570, 1K; 655, 1H: *Y aun, dándose tanta priesa*
La señora Doña Farsa,
Habrá desacomodados,
Que digan que ha sido larga.

Vergl. zu Basta callar (Nr. 38) III, 184, 2K; III, 265, 1H. Mehr spasshaft als erbittert erwähnt dagegen Calderon die Klage der Zuschauer über die Länge seiner Stücke in Afectos de odio y amor II, 36, 2K; II, 102, 1H: *Como si no hiciera Esto, en un instante estaba*

*) 'Vergl. Rom. gen. por Duran t. I, Nr. 373.'

Acabada la comedia, Y yo me holgara, por ver Una deste autor pequeña. Vergl. zu Nr. 44.

S. 560, 1 K; 646, 1 H: *En una guardada torre*
En sus verdes años preso
Por el Príncipe de Olanda
Estaba el Conde Vireno etc.

Diese Romanze bezieht sich auf Gesang 9 von Ariosto's Orlando furioso. Eine Anzahl ähnlicher ist bei Depping S. 284—291 *) gedruckt, die unsrige nicht.

---

44. Afectos de odio y amor. (Hass und Liebe.) II, 32K; II, 99H. **)

Gedruckt 1664, wie alle im dritten Theil der Ausgabe des Vera Tassis. ***)

Auch dies gehört zu den überladenen und geistlosen Pompstücken, wo nur wenige Einzelnheiten schadlos halten. Dahin gehören die Gesetze, welche Cristerna giebt, das Weiberregiment in ihrem Reiche zu befestigen, S. 37, 1 K; 102, 2 H:

Nuevas leyes, que Cristerna,
Reina de Suevia, manda
Promulgar en sus estados etc.

Sie sind überaus komisch, mit feierlicher Ironie hingestellt, und erinnern lebhaft an Aehnliches in den Ekklesiazusen des Aristophanes.

Der Gedanke, dass eine Frau einen Mann, den sie nicht persönlich kennt, zu hassen wähnt, und ihn doch liebt während sie ihn unter fremdem Namen kennt, liegt vielen andern Romanen und Schauspielen der Zeit zum Grunde. Z. B. im Calvandro des Giovanni Ambrogio Marini ist dies das Verhältniss zwischen der Prinzessin von Trapezunt und Calvandro; ebenso in der Episode der Kleopatra von Calprenede, der Geschichte von Alkamenes, Prinzen der Scythen; ja, in der ihrer Zeit höchst berühmten Tragödie des Th. Corneille, Timokrates, findet sich ebendasselbe.

Die Entwicklung am Schluss ist mit Theaterstreichen überladen. Die Liebe besiegt den Hass, und mit Freuden nimmt Cristerna den wunderlichen Zwang auf, der ihr die Wahl erspart.

---

*) 'S. Bd. II, S. 155 — 166 d. n. Ausg. Vergl. Rom. gen. por Duran t. I, Nr. 403 fgg.'

**) 'Uebersetzt von Adolph Martin, Th. 3.'

***) Vera Tassis sagt in der Vorrede zu seiner Ausgabe des dritten Theils von 1682: „Publicó esta Tercera Parte de Comedias en otro tiempo Don Sebastian Ventura de Vergara."

Aber wer ist diese Cristerna, Königin von Suevien? Dass die Donau die Grenze zwischen ihrem Reich und Russland machte, nach S. 45, 1K; 109, 1H:

En esta inculta playa,
Falda del Merque y del Danubio playa,
Cuyo inmenso raudal y cuya cumbre
Del mar las olas y del sol la lumbre
Uno iguala, otro mide,
Y á Suevia y Rusia en términos divide etc.,

giebt wenig Auskunft. Aber die Nachricht, dass ihr Vater Adolph in der Schlacht geblieben, S. 33, 2K; 100, 1H:

.. Como que Adolfo á tus manos
Muerto en la campaña queda,
Todas sus huestes vencidas,
Todas sus armas deshechas....
Cristerna,
De Adolfo heredera hija etc.,

dann besonders die Schilderung ihrer Gelehrsamkeit, ihres männlichen Wesens und Abscheu's vor dem Heirathen, S. 34, 1K; 100, 2H:

.. Diciendo que ha de quitar,
Sin que á sujetarse venga,
Del mundo el infame abuso
De que las mugeres sean
Acostumbradas vasallas
Del hombre, y que ha de ponerlas
En el absoluto imperio
De las armas y las letras,

und Aehnliches zwingt uns an die schwedische Königin Christina zu denken. Durch ihren Uebertritt zur römischen Kirche war sie den Spaniern näher gerückt, und ich glaube, wir haben auch hier einen geschichtlichen Charakter in mythischem Gewande.

S. 35, 1K; 101, 1H:

.. en reino, donde
Tan poco ha que fué depuesta)*
La Salia ley, que dejaba
Desheredadas las hembras.

Shakspeare, Heinrich der fünfte Akt 1, Sc. 2:

.. Als dies, was sie von Pharamund ableiten:
In terram Salicam mulieres ne succedant.
Auf Weiber soll nicht erben Salisch Land.
Dies Sal'sche Land nun deuten die Franzosen
Als Frankreich fälschlich aus.

Das Calderon'sche Possenspiel giebt übrigens selbst eine drollige Rechtfertigung des salischen Gesetzes.

*) So muss man wohl mit Apontes lesen, nicht *dispuesta*. Das salische Gesetz war erst seit Kurzem aufgehoben, und daher die Unterthanen noch nicht daran gewöhnt, einem Weibe als Monarchin zu gehorchen.

Dreimal kommt eine Reflexion vor auf Calderon's eigene Observanzen und die andrer Dramatiker bei Abfassung ihrer Werke. Die Stellen sind:

S. 36, 2K; 102, 1H: *Si no hiciera*
Esto, en un instante estaba
Acabada la comedia,
Y yo me holgara, por ver
Una deste autor pequeña.

S. 48, 1K; 111, 2H: *Si fuera comedia esta....*
Pues vive Dios! que he de ser
Excepcion de los lacayos.

S. 59, 1K; 120, 3H: *Sean ustedes*
Testigos que hay amo que huya,
Y lacayo que se quede.

Ganz ähnlicher Spass El Josef de las mugeres III, 265, 2K; III, 372, 2H: *Callar tengo; que es muy frio Esto de ser los criados Parladores de poquito.* Er deutet wohl zunächst auf den Fabio im lauten Geheimniss.

---

45. De una causa dos efectos. (Aus einer Ursache zwei Wirkungen.) III, 27K; IV, 109H.

Akt 1. Mantua. Palast. Der Herzog, Vater zweier Prinzen, welche Zwillinge sind, will mit seinen Söhnen über eine wichtige Sache sprechen. Der Eine, Carlos, sitzt in seinem Zimmer eingeschlossen und liest wie gewöhnlich den Platon und Aristoteles. Aus dem Gemach des Andern aber, des Fadrique, stürzt heulend der Hanswurst Pernia mit blutigem Munde. Der Prinz hat sich in plumpen Spässen mit ihm erschöpft, und will ihm jetzt den Zahn nicht bezahlen, den er ihm ausgerissen. Der Herzog verbannt den schlechten Gesellschafter aus dem Reich, und Pernia entschliesst sich nach Mailand zu gehen. Der Vater, allein mit beiden Kindern, eröffnet ihnen, die alte Feindschaft zwischen Mailand und Mantua solle jetzt durch eine Vermählung mit Diana, der einzigen Tochter und Erbin des Herzogs von Mailand, beigelegt werden. Wer von ihnen aber die Fürstin erhalte, müsse dafür auf Mantua, sein väterliches Erbe, ganz Verzicht leisten. Carlos schildert jetzt seine glühende Liebe zu Diana, wie er mit ihr auf einem Fest getanzt, wie er in einem Turnier unter ihren Augen gesiegt habe, wobei sein Schild den Spruch geführt: „Glück, die Beste oder keine“ *). Er fleht Vater und Bruder an, ihm die Geliebte zu lassen. Fadrique,

---

*) *Fortuna,*
Ó la mejor ó ninguna.

bei der ganzen Verhandlung höchst roh, trotzig und eingebildet, ist doch klug genug zu wissen, dass sein Bruder klüger ist als er und folglich das beste Theil erwählt. Da dieser nun Diana haben will, so will auch er sie nicht lassen. Der Vater sendet beide Söhne nach Mailand, dort ihr Glück zu versuchen.

Mailand. Schlossgarten. Diana, verloren in Gedanken an den unbekannten Tänzer und Ritter, hört nur, wenn ihre Fräulein singen: „Glück, die Beste oder keine". Pernia erzählt der Fürstin, sie zu zerstreuen, von den Mantuanischen Prinzen, und gleich darauf treten sie selbst ein. Carlos entzückt Alle durch sein edles Wesen, seine feinen und treffenden Reden. Fadrique dagegen macht sich lächerlich durch Dummheit, Unwissenheit und Anmassung. Doch hat er jenen Spruch: „Glück, die Beste oder keine" dem Bruder abgelauscht, und bringt ihn, freilich ungeschickt genug, an. Diana glaubt in ihm jenen Freund zu sehen, und schwankt, von entgegengesetzten Gedanken gezogen.

Akt 2. Garten. Diana. Bescheiden und doch glühend in Liebe naht sich Carlos und wagt es kaum, so hohes Glück zu hoffen. Als er fort ist, kommt Fadrique mit jener Sicherheit, welche Dummheit und Selbstzufriedenheit gewähren. Indess fragen die Damen doch näher nach den Umständen des Festes, und da antwortet der Herr so albern und falsch, dass der Betrug sogleich an das Licht kommt. Diana giebt ihm ihre tiefe Verachtung wegen der dummdreisten Lüge in durchdringenden Worten zu erkennen. Das wirkt gewaltig. Plötzlich gehen dem Fadrique die Augen über sich selbst auf: er schaudert vor sich zurück, verjagt Pernia aus seiner Gesellschaft, bestellt sich Lehrer, und nimmt sich fest vor ein neuer Mensch zu werden. — Carlos dagegen ist durch Eifersucht, weil er den Bruder mehr begünstigt glaubt, aus dem Gleichgewicht geworfen. Er befiehlt, seine Lehrer abzuweisen, seine Bücher in das Feuer zu werfen, denn sie hätten ihn nicht gelehrt, was er doch so nöthig brauche. Dagegen nimmt er den Pernia als Gesellschafter an, und erfährt von diesem die unverschämte Lüge seines Bruders. Dies bringt ihn völlig ausser sich. Er zieht den Degen und greift den Fadrique in Diana's Gegenwart an. Dieser bekennt den Betrug, bittet um Verzeihung und gelobt Besserung, kurz, bezeigt sich eben so reuig, demüthig und verständig, als Carlos trotzig, übermüthig und unklug. Zuletzt will er mit Gewalt bleiben, als Diana ihn gehen heisst. Diese beklagt ihr Unglück, eben dem Irrthum entronnen, so schreckliche Folgen der Liebe zu sehen.

Akt 3. Der Herzog von Mantua ist selbst nach Mailand gereist, um zu sehen, was seine Söhne machen. Er findet die seltsamste Veränderung: Carlos ist nur mit Pernia in dem nichtigsten

Treiben beschäftigt, dabei trotzig und unruhig, Fadrique in jeder Hinsicht das Gegentheil. Diana soll sich jetzt entscheiden. Sie schwankt. Ihr Gefühl zieht sie zu Carlos, allein er zeigt sich unwürdiger als je. Fadrique entwickelt ihr, wie durch die Liebe allein Artigkeit, Einsicht und Tapferkeit hervorgerufen werde. Carlos beweist, dass diese drei Tugenden durch die Liebe vernichtet würden. — Garten. Ein Fräulein singt: „Wer sagt mir, welche Liebe höher zu achten sei, die, welche den Albernen verständig macht, oder die, welche den Verständigen albern macht?" Beide Prinzen suchen die Wirkung, welche bei ihnen die Liebe hervorgebracht, als die grösste zu vertheidigen. Diana lässt die Streitfrage unentschieden, reicht aber dem Carlos ihre Hand, weil sie ihn früher gesehen und geliebt, ehe jene Wirkungen erfolgt sind. Fadrique ist so verständig geworden, dass er der Fürstin für die Wirkung dankt, welche die Liebe bei ihm hervorgebracht, und auf andern Lohn verzichtet; Carlos aber hofft, begünstigte Liebe werde ihn wieder zu Verstand bringen.

Dass Liebe die Dummen klug macht, ist eine Wahrheit, welche oft in grösseren und kleineren Gedichten behandelt worden ist. Man denke an Boccaccio's Decameron, Giorn. 5, Nov. 1, und vergleiche die Beiträge zur Geschichte der romantischen Poesie, S. 48. Die entgegengesetzte Wirkung kommt im Leben nicht selten vor, hat aber, wie es scheint, weniger Reiz für die Dichter gehabt. So sagt Cyprianus am Schluss des ersten Akts des wunderthätigen Magus:

Und nicht
Will ich Studien mehr noch Bücher:
Sage man denn auch, die Liebe
Sei der Wissbegierde Würger.

Calderon hat durch Nebeneinanderstellen beider Erfahrungen ihnen das gehörige Licht und den gehörigen Schatten zu geben gewusst. Ueberhaupt ist der Plan des Schauspiels höchst verständig und geistvoll, allein die Ausführung, besonders in Beziehung auf die Sprache, ist verhältnissmässig kälter und dürftiger als sonstwo. Es ist nicht der Estilo culto, über den wir hier zu klagen haben, es ist eine durchgehende fühlbare Schwäche. Die grosse Begeisterung, welche wir für den Dichter haben, darf uns nicht hindern die Wahrheit zu erkennen und auszusprechen. Besonders wenig befriedigen die scherzhaften Partien. Offenbar ist dies Schauspiel aus den späteren Jahren.

S. 31, 1 K; 112, 1 H: .. *La sobrevista, que Olimpo*
De negras plumas...

Ebenso La niña de Gomez Arias II, 411, 2 K; IV, 42, 3 H: .. *los riscos, Que, coronados de plumas, Son Olimpos sobre Olimpos.*

S.44,1K;121,3H: *¿Mas que me viene ahora á dar*
El centenar prometido?
(*Centenar* ist scherzhaft gebildet in Anspielung auf S.28,2K;110, 1H, wo es hiess: *Á ese hombre den El doblon y cien azotes.*

---

46. Muger, llora, y vencerás. (Weine, Weib, und du wirst siegen.) II, 648K; III, 573H.*)

Akt 1. Thüringen. Jagdrevier. Zur Seite ein Thurm. Ines, Fürstin von Thüringen, befiehlt ihrem Gefolge die Jagd fortzusetzen, obgleich dringende Gefahr ihr droht. Denn sie, die stolze, will durch nichts sich stören lassen. — Vor dem Thurm. Enrique, Vetter der Fürstin und Erbe von Sublak, seufzt hier als ihr Gefangener, nicht um seine Freiheit, sondern aus Liebe zu seiner schönen Siegerin. Er hält ihr Gemälde in seiner Hand und betrachtet es mit sehnsüchtigen Blicken. Zu ihm schleicht heran Margarita, früher von Enrique geliebt, jetzt verschmäht und verlassen. Sie hat sich in der Fürstin Dienst begeben, und entreisst in eifersüchtiger Wuth dem Ungetreuen das Gemälde. Zu ihnen Ines. Enrique entschuldigt sich, dass er es gewagt gegen sie die Waffen zu erheben, und zugleich seinen Bruder Federico, der jetzt mit kriegerischen Haufen herbeigeeilt ist, ihn zu befreien. Plötzlich naht sich das Haupt der Gemeinen der Thüringer, und verlangt im Namen des Volkes, dass Ines den Gefangenen frei gebe und einen der beiden Brüder heirathe, um so die Lasten eines verderblichen Krieges zu vermeiden. Enrique, statt sich der angebotenen Freiheit zu freuen, jagt den Volksredner von dannen, weil er es gewagt die Ehrfurcht gegen seine Gebieterin zu verletzen, ja er bietet ihr an sie gegen den aufrührerischen Pöbel zu schützen.

Margarita mit Enrique allein. Sie steckt das Bild auf eine Pfeilspitze und schiesst es in die Luft. — Feldlager des Federico. Zu seinen Füssen fällt der Pfeil mit dem Bilde nieder. Auch ihn ergreift Sehnsucht und Entzücken. Mit Mühe reisst er sich los, und tritt, als Gesandter verkleidet, vor die Fürstin in den Palast. Er erkennt in ihr das Urbild und weiss sich kaum zu fassen. Nun bietet er für des geliebten Bruders Freiheit alles Land und Eigenthum, das er selbst besitzt. Ines befiehlt, vorläufig den Enrique herbeizuführen. Die Brüder bleiben allein. Margarita horcht, auf der Fürstin Befehl. Die brüderliche Zärtlichkeit weicht bald dem mächtigeren Gefühle der Liebe. Sie ringen um das Bild; Margarita springt vor und entreisst es den Beiden. Die Graciosos kündigen an, der folgende Akt werde das Weitere berichten.

*) 'Uebersetzt von v. d. Malsburg, Bd. 6.'

Akt 2. Ebendaselbst. Noch streiten jene Drei um das Gemälde; die Fürstin tritt zwischen sie, und Margarita erzählt, Enrique habe in wüthendem Hass das fürstliche Bild durchstochen, indess Federico es anbete. Ines, in ungewohntem Schmerz, gebietet den Männern sie auf immer zu verlassen. Sie entdeckt jetzt der falschen Vertrauten ihr Herz. Enrique, der tapfere, hat ihre Neigung gewonnen; der gelehrte und stille Federico aber ist ihr gleichgültig. Die Landstände Thüringens wollen, sie soll Einen zum Gemahl wählen, und nun glaubt sie sich vom Geliebten gehasst. Bald verschwindet der Trug vor dem Lichte der Wahrheit. Ines nämlich belauscht eine heimliche Unterredung zwischen ihrem Enrique und Margarita. Unerwartet ist ihr Herz erleichtert, und sie zeigt sich den Brüdern mit dem Antrag, wer sie liebe, solle ihre Hand und Thüringen erhalten. — Neuer Streit der Brüder. Enrique zeigt sich heftiger, Federico bleibt noch mehr der brüderlichen Anhänglichkeit treu, doch will auch er nicht weichen. Sie erklären den Abgesandten der Stände, sie überliessen die Sache der Wahl der Fürstin. Lustbarkeiten, Tänze und Maskenzüge werden angeordnet, Friede und Vermählung zu feiern. — Schlossgarten. Margarita, in ihrem Zimmer gefangen, um nicht neue Unruhen anzustiften, bittet durch einen Brief den Enrique ihr zur Flucht behülflich zu sein: als Ritter sei er ihr dies schuldig. Ines fängt seine Antwort auf, und nimmt die Nebenbuhlerin mit sich zum Tanz.

Grosses Fest. Vermummungen aller Art, Maskenzüge und Tänze, Musik und Lieder. Die Fürstin tanzt mit beiden Brüdern, und zeigt sich überall dem Federico mehr geneigt. Doch plötzlich strauchelt sie und fällt in Enrique's Arme. Da der Zufall, wie sie sagt, so entschieden, so soll auch Enrique ihre Hand behalten. Der allgemeine Ruf: „Es lebe der Herzog von Thüringen, Enrique!“ erschallt. Federico klagt. Sie antwortet, des Bruders Tapferkeit habe sie gewonnen. In wildem Schmerz eilt jener davon, und Margarita bleibt in ohnmächtiger Verzweiflung. Der eine Gracioso meint, da die Hochzeit nun schon da sei, was noch übrig bleibe? Und der andre verweist ihn zur Geduld bis auf den dritten Akt.

Akt 3. Waldige Gegend in Thüringen dicht am Ufer des Rheins.*) Federico liegt hier versteckt, von Truppen aus Sublak umgeben. Er will über den Rhein ziehen und Thüringen verheeren, um der verschmähenden Fürstin und dem glücklichen Bruder zu zeigen, dass er wohl tapfer sei. Zu ihm gesellt sich Margarita, welche Ines nach der Heimath zurücksenden wollte; und jener Anführer der Thüringer Gemeinen schafft ihm Mittel zum Uebergang

*) Die Geographen mögen dem Calderon vergeben.

über den reissenden Strom. Alle hoffen ihren Durst nach Rache zu löschen.

Einsames Landhaus am andern Ufer des Rheins. Hierher hat sich das junge Paar zurückgezogen, um die ersten Freuden ehelicher Liebe in ungestörter Süssigkeit zu schmecken. Ines ist nicht mehr jene stolze, unnahbare Jungfrau. Sie ist nichts als Liebe, Milde, Hingebung und Demuth. In stiller Seligkeit horchen Beide eben den Tönen der Musik und des Gesanges — da schallt das wilde Geschrei: „Waffen! Waffen! Krieg! Krieg!“ von allen Seiten. Das Haus ist umringt; Federico an der Spitze der Truppen stürmt herein. Die Fürstin zieht sich in einen anstossenden alten Thurm zurück. Enrique setzt sich zur Wehr, strauchelt, fällt, und wird gefangen. Aber auf dem Thurm zeigt sich Ines; sie schmäht im Zorn den Sieger wegen des tückischen Ueberfalls. Sein Herz wird dadurch noch wilder; Enrique bittet den Bruder unter Thränen; Federico wird noch mehr verstockt. Die rachsüchtige Margarita erhält den Gefangenen unter ihre Aufsicht. Indess haben sich die Thüringer zum Schutz ihrer Fürsten gesammelt. Ines beobachtet vom Thurm aus die Schlacht, und meldet was sie sieht. Die Thüringer fliehen. In namenlosem Schmerz eilt jene durch einen unterirdischen Gang vom Thurm in die Stadt. Man bringt die Nachricht, die Fürstin habe sich in den Rhein gestürzt. Der Gatte sinkt ohnmächtig zu Boden, und Federico stürmt mit den siegenden Schaaren vorwärts, die Stadt zu verbrennen. Das Angstgeschrei des Adels und Volks, der Greise und Weiber tönt rings: „Mitleid!“ Nichts erweicht den starren Sinn. Da erscheint Ines und bietet Land und Schätze für den Gemahl. Umsonst. Sie will die Thränen, an denen sie fast erstickt, zurückpressen; zuletzt brechen sie wider ihren Willen gewaltsam hervor. Diese Waffe des Weibes, welche sie ohne Absicht gebraucht, überwindet den Sieger. Er giebt Länder und Gemahl als Geschenk der weinenden Fürstin wieder, und verbannt den verrätherischen Volksführer. Margarita bleibt in trostloser Verzweiflung allein.

Muger, llora, y vencerás, „Fiesta, que se representó á sus Magestades en el Coliseo del Buen-Retiro“ gehört wie die meisten Stücke des fünften Theils bei Vera Tassis zu den spätesten unseres Dichters. Der Gedanke und die Ausführung im Allgemeinen sind trefflich, allein das innere Leben ist etwas ermattet und durchglüht nicht gleich sehr alle Theile. Nur die Scenen im Anfang des dritten Akts zwischen dem jungen Ehepaar sind auch im Einzelnen den besten der früheren Zeit gleich.

S. 650, 1 K; 574, 2 H: *Dentro:* *Á la torre!*
Patin: Solo de añadir les falta:
¡Á la torre, Paladines!

Anspielung auf die köstliche Nachtscene in La puente de Mantible I, 131, 1K; I, 216, 1H, wo Irene oben auf dem Thurm stehend singt: *¡Á la torre, Paladines! ¡Caballeros, á la torre!*

S. 652, 2K; 576, 3H: *La hermandad siempre escribe con saetas Á sus correspondientes.*

Dies wird erklärt aus der Sitte der heiligen Brüderschaft, von welcher Münster redet, Cosmographia universalis (Basileae 1554), p. 60: „Est justiciae genus mirabile, quod vocant Hermandad.... Deprehensum palo vivum alligatum sagittis conficiunt."

S. 653, 1K; 577, 1H: *Aun el acaso de una accion se acuerda.*

Dieser Zufall (acaso) ist das Wort *trato* (drei Verse vorher *cuando no trato*) wobei ihm *retrato* einfällt.

S. 665, 2K; 588, 1H ist ein Volkslied, das Aufmerksamkeit verdient:

Francelisa, Francelisa,
La del talle alemanes,
Mañana me parto á Francia;
¿Qué mandais ó qué quereis?

S. 668, 2K; 590, 1H: *Como hay unos moradores etc.*

Ueber die Leute, die von Düften leben, s. zu Amigo, amante y leal (Nr. 32) III, 149, 1K; II, 556, 2H.

---

47. El Conde Lucanor. (Der Graf Lucanor.) II, 477K; III, 417H.*)

„So mächtige, geheime Gewalt liegt in der Schönheit, dass sie gerade dann unwiderstehlich gebietet, wenn sie am Boden liegend bittet." **) Diese Worte nicht weit vom Anfang führen in das Lebensprincip des Drama's ein. In der sinnlichen Welt siegt die Schönheit, wenn sie, ohne Bewusstsein ihrer Macht, sich demüthigt. Ebenso lehrt der Verlauf der Begebenheiten, dass jeder Versuch, in die überirdischen Regionen der über den Einzelnen in der Zukunft verhängten Lebensverhältnisse einzudringen, nicht allein scheitert, sondern dass auch der Vorwitzige geäfft wird und statt der wahrhaftigen Göttin ein leeres Wolkengebilde in die Arme fasst; dagegen können den still und ruhig vertrauenden Seelen die bösen Geister nichts anhaben, sie müssen sich vor ihnen beugen zugleich mit ihren Werkzeugen und Dienern, den in die magischen Künste Eingeweihten. Das schauerlich anzusehende Umherwanken der Blinden am Rande des mit Blumen besteckten Abgrundes gewährt Erhebung, da man wohl bemerkt,

*) 'Uebersetzt von v. d. Malsburg, Bd. 6.'

**) S. 479, 1K; 418, 2H: *¿Qué secreto imperio, cielos,*
Es este de la hermosura,
Que aun cuando ruega postrada
Es cuando manda absoluta?

wie die guten Genien stets zur Rettung bei der Hand sind. In sofern schliesst sich die Idee an La vida es sueño (Nr. 92), Los tres afectos de amor (Nr. 41), Hado y divisa de Leonido y Marfisa (Nr. 73).

El Conde Lucanor ist in der jetzigen Gestalt nach der Vorrede Calderon's selbst zum vierten Theil seiner Schauspiele*) sorgfältige und ächte Arbeit unseres Dichters, während das Drama gleiches Namens im 15ten Bande der Comedias varias vom Jahr 1661, woraus mehrere Sueltas nachgedruckt sind, nur eine Entstellung des ursprünglichen Textes enthält. Die Vergleichung jenes Conde Lucanor von 1661 mit diesem aus der spätesten Zeit ist recht lehrreich. Mit der berühmten alten didaktischen Novellensammlung hat der unsrige nichts gemein als den Namen.

Vorzüglich reizend und ergreifend ist S. 480, 2K; 419, 3H fgg. das magische Krystallschauen geschildert, und konnte auf der Bühne die höchste Wirkung nicht verfehlen. Hier erkennen wir noch den alten Meister, bei dem die Glut der Phantasie durch die Jahre nicht gelöscht war, ein Aetna (um sein eignes oft gebrauchtes Bild auf ihn anzuwenden), der das Feuer unter dem Schnee der weissen Haare verbirgt.

S. 477, 2K; 417, 2H: *Inconstante fortuna,*
Condicional imágen de la luna ...

Vergl. El Gran Príncipe de Fez II, 335, 1K; II, 337, 1H: .. *En viento y agua, que de la fortuna Son girasoles, y ella en su mudanza Condicional imágen de la luna.* So hier gleich in der Folge S. 479, 2K; 419, 1H: *Que aunque parecen dos cosas Fortuna y viento, son una.*

S. 478, 2K; 418, 1H: .. *Que la generosa lucha*
Boreal de la cetrería,
Que es la caza de que gustas,
Te divierte en estos montes.

Diesen Jagdterminus liebt Calderon sehr. El mayor encanto amor I, 291, 1K; I, 397, 2H: .. *En tanto que de una caza Boreal el término llega* ... Darlo todo y no dar nada IV, 9, 1K; III, 143, 2H: .. *Hasta que ala ó testa en Boreal venatorio exámen Á mis umbrales no sea Adorno de mis umbrales.* Vollständig erklärt ihn

*) Vom Mai 1672 ist die Erlaubniss des Drucks datirt. Calderon's Worte sind: „La Comedia del Conde Lucanor.... hallará él que tuviere curiosidad de cotejarla con la que anda en la Parte Quinze, que á pocos versos mios prosigue con los de otro; si buenos o malos, remitome al cotejo.“ Dasselbe wiederholt mit einigen Weitläufigkeiten Vera Tassis in der Vorrede zu Theil IV seiner Ausgabe (vom Jahr 1684), und beruft sich dabei auf seine frühere Vorrede zu Theil V, woraus eben hervorgeht, dass Vera Tassis seine Sammlung mit Theil V begann, nicht mit Theil I.

die Stelle in Basta callar III, 173, 1K; III, 255, 2H: *Llevábamos en dos tropas, Divididas en dos bandas, La caza y la montería, Porque eligiese en sus varias Lides, árbitro el deseo, De cuál de las dos le agrada, Ó boreal ó venatoria, Viendo iguales las distancias; Que allí el montero tenia Desde la noche en las jaras Concertado un jabalí, Y allí el cazador cebada Desde la aurora á la orilla De una laguna una garza.* Caza boreal ist Falkenbeize und steht der Jagd mit Hunden entgegen. Boreal in diesem Sinne fehlt in den gewöhnlichen spanischen Wörterbüchern.

S. 486, 1K; 424, 2H: *¿Mas eres devoto de*
Las almas del Purgatorio?
Porque ellas suelen hacer
De aquestas habilidades:
Si no, acuérdate que fué
El mejor amigo el muerto.

Dieser Scherz würde in späterer Zeit, weil er sich auf etwas durch die Religion Geheiligtes bezieht, höchst anstössig gewesen sein. Der letzte Vers geht übrigens auf eines der acht Schauspiele, welche Calderon mit Andern gemeinschaftlich verfasste.*) Von diesem El mejor amigo el muerto ist der dritte Akt von unserm Dichter.

S. 487, 2K; 425, 3H: *Que esto de casar á gusto*
Las mugeres de mis prendas
Es bueno para las farsas...

Ganz ebenso El galan fantasma I, 308, 2K; I, 292, 1H. S. zu Nr. 28.

S. 493, 1K; 430, 3H: *En vano llama á la puerta*
Quien no ha llamado en el alma.

Hier werden diese zwei Verse gesungen, wie sie denn auch als Volksgesang bezeichnet sind in Dar tiempo al tiempo III, 373, 2K; III, 509, 2H: *Y no es él por quien se canta Que: En vano llama á la puerta Quien no ha llamado en el alma.* Lope de Vega in der dritten Novelle vom Jahre 1621, Las fortunas de Diana, wendet das Liedchen sonderbar an**).

S. 495, 2K; 432, 2H: *Yo (siendo de hilo la nema)*
De que hasta hoy ninguno ha dicho
Con mas propiedad que tiene
Pendiente el alma de un hilo.

Eine etwas gezwungene Wortbeziehung auf die gebräuchliche ernste Redensart, z. B. Mejor está que estaba III, 429, 2K; I, 230, 2H: *De un hilo estuve pendiente.* Primero soy yo III, 304, 1K; IV, 7, 3H:

*) 'S. den Anhang.'

**) Obras sueltas t. VIII (Madrid 1777), p. 24:
¡O quantas noches que dixe,
quando a mi puerta llamabas:
En vano llama a la puerta,
quien no ha llamado en el alma!

..Pendiente de aquel suceso, Colgada el alma de un hilo... Vergl. El encanto sin encanto II, 379, 1K; III, 129, 1H. Cuál es mayor perfeccion III, 69, 2K; I, 84, 1H.

S. 495, 2K; 432, 2H: *..Por consejo del Soldan —*
Quizá por ser de enemigo
Me estará bien el tomarle

deutet auf das Sprüchwort: „Del enemigo el primer consejo". So bald darauf S. 499, 2K; 436, 1H: *Que oir al enemigo Siempre ha sido de provecho.*

S. 498, 1K; 434, 3H: *¡A un traidor dos alevosos!*

verdoppelt unser gutmüthigeres: „Auf einen groben Klotz gehört ein grober Keil", und räth einen überbietenden Trumpf aufzusetzen. Vergl. Guárdate de la agua mansa IV, 365, 1K; II, 396, 3H. Ántes que todo es mi dama IV, 432, 2K; III, 563, 2H. Aber Lances de amor y fortuna I, 176, 2K; I, 46, 1H: *Que á un traidor un alevoso.*

S. 502, 1K; 438, 2H: *Roberto*
Es del Diablo para mí.

S. zu El Alcaide de sí mismo (Nr. 30) IV, 380, 2K; II, 519, 1H.

S. 503, 1K; 439, 2H: *..De todo ese azul viril.*

Dieser hochpoetische Ausdruck für den Aether, durch welchen die krystallenen Sterne schimmern, findet sich auch Mejor está que estaba III, 443, 1K; I, 241, 1H: *Y entre nieblas empañado El cristalino viril, Sepultó abismos de estrellas En túmulos de zafir.* El médico de su honra I, 371, 1K; I, 361, 3H: *¿Para cuándo, para cuándo Esos azules viriles Guardan un rayo?*

III.

Schauspiele,

deren Inhalt aus der spanischen Geschichte oder spanischen Sage genommen ist.

Nr. 48 — 57.

Auch in den zehn Schauspielen dieser Klasse haben wir jene drei allgemeinen Principien der Ehre, Lealtad und Liebe, von denen bald das eine, bald das andre mehr in den Vordergrund tritt. Hier kommt aber noch eine subjektive Stimmung des Dichters hinzu, die Liebe zum Vaterlande, zu dessen Institutionen und den Unternehmungen und Absichten der spanischen Regierung. Wo diese Liebe, durch Eitelkeit und Eigennutz verunreinigt, bis zur hochmüthigen Ueberschätzung des Eigenen und abweisenden Geringschätzung alles Fremden emporwuchert, da kann sie nicht weniger verderblich werden als die Gleichgültigkeit gegen das Einheimische, deren beklagenswerthe Folgen wir zu Anfang unseres Jahrhunderts erlebt haben.

Wie sich die besseren Schriftsteller Spaniens immer durch die rein nationale Richtung ihrer Litteratur auszeichneten, so haben freilich die schwächeren Geister durch ihre blinde Hispanomanie oft Gelächter, zuweilen Unwillen erregt. Jeder Vorurtheilslose wird eingestehen, dass die letzten neun Schauspiele dieser Klasse zu den vorzüglichsten Werken der Spanier, ja zu den vorzüglichsten Werken der Dichtkunst überhaupt gehören. Sehr unterscheidet sich davon das erste, die Belagerung von Breda, wo der Dichter, noch jung, Soldat, parteiisch, auf allerhöchsten Befehl schreibend, ungerecht und intolerant gegen die ist, welche einer andern Ueberzeugung leben; während Hass und Verfolgung doch nur die verdienen, welche schlechte Gesinnung, oder was dasselbe ist, gar keine Gesinnung haben.

48. El sitio de Bredá. (Die Belagerung von Breda.) I, 235K; I, 110H.

Das Ende lautet:

Und somit ist denn geschlossen
Die Belag'rung, wo der Dichter
Sich nicht weiter zeigen durfte,
Schwere Vorschriften befolgend.

Es scheint hiernach, dass Calderon das vorliegende Drama auf höhere Veranlassung verfasst habe. Es ist das einzige unter denen des Dichters, das lediglich dem Augenblick, für den es bestimmt ist, angehört und nie wieder lebendig von der Bühne herab wirken kann, weder in Spanien noch bei uns. Wir finden ein geschichtliches Stück, ohne Einmischung vielfacher eigener Erfindung, geschrieben zur Verherrlichung verdienstvoller spanischer Familien und zur Anfeuerung des Volkes, das nach vielen Leiden und Verlusten diesen Einen Punkt um so glänzender sehen sollte. Abgesehen von der Form hat es grosse Aehnlichkeit mit den Siegesberichten in den Zeitungen. Indessen lernt man darin den Calderon auch von einer neuen Seite kennen. Das Treiben eines Heeres im Lager und in der Schlacht ist höchst genial bis in die kleinsten Züge wiedergegeben. Die alten Generale zeichnen sich durch natürliche Derbheit aus: nicht leicht lässt sich einer mit dem drolligen Haudegen, dem Marques Barlanzon, vergleichen.

Akt 1. Heeresschau der spanischen und verbündeten Truppen unter Spinola, zu Gilsen, zwei Stunden von Breda.*) Kriegsrath der Heerführer. Die am meisten hervorstechenden Thaten der Einzelnen**) werden in glänzenden Farben geschildert. Das Mittel, auf der Bühne zu Madrid vor Hof und Volk durch öffentliche Anerkennung im Schauspiel die Verdienste der Krieger zu belohnen, war gewiss von einem feinen Staatsmann***) ersonnen. Spinola legt dem Rathe die Frage vor, ob Grave †) oder Breda zuerst zur Uebergabe zu zwingen sei. Die Meinungen sind getheilt. Er entscheidet laut für Grave. Das Heer bricht dahin auf; die spanischen Truppen unter

*) Gegen Ende des August 1624.

**) Besonders des Gonzalo von Cordova und der Familie Pimentel. S. 236, 1K; 110, 3H heisst es von jenem:

Á su bisabuelo
En él enseña repetido el cielo.

Das ist der berühmte Feldherr des katholischen Ferdinand in Neapel am Ende des 15ten Jahrhunderts, vorzugsweise genannt: El gran Capitan.

***) Ich glaube darin den Olivares, den hohen Freund unseres Dichters, zu erkennen.

†) Der Graf von Berghen (Vergas) lag schon mit einer kleinen Abtheilung davor.

Franz von Medina bilden das Hintertreffen. Sie haben den geheimen Befehl, plötzlich umzukehren und die nächsten Umgebungen Breda's zu überrumpeln.

Garten in einem Dorfe vor Breda.*) Die Wittwe Flora aus der Festung mit ihrem alten Vater und einem kleinen Kinde will sich hier zerstreuen. Der Prinz Heinrich von Nassau erhält von Moritz den Befehl, mit seinem Heer nach Grave aufzubrechen. Justin von Nassau wird Gouverneur von Breda. Heinrich gehorcht mit Widerwillen. Kaum ist er fort, so wird das Dorf von den Spaniern eingenommen. Alles brennt, auch der Garten.**) Flora wird von einem jungen Spanier geschützt, und unversehrt nach Breda geleitet. — Spinola freut sich mit Medina über den glücklichen Erfolg. Dem Marques von Barlanzon wird ein Bein abgeschossen; mit Spässen empfängt und betrachtet er die Wunde.

Akt 2. Spinola in seinem Zelt***) schreibt, liest die Zeitungen, ertheilt Befehle; eine Kugel zerschmettert das Zelt; er setzt ruhig seine Arbeiten fort. Die spanischen Generale und Offiziere tragen selbst die Schanzkörbe herbei und arbeiten mit Hacken und Aexten an den Umpfählungen. Die Gemeinen folgen freudig dem Beispiel. — Breda. Es wüthet Hunger und Pest. Greise und Kinder müssen die Festung verlassen. Flora soll ihren Vater und Sohn verlieren: der Gouverneur lässt ihr die schreckliche Wahl, einen zu behalten. Nach langem Kampf verstösst sie den Sohn. — Spanisches Lager. Der Prinz von Polen ist gekommen, die Arbeiten anzusehen, gelockt durch den Ruhm des Führers. Dies wird zu einer anschaulichen Beschreibung der Festungswerke und der dagegen aufgeführten Belagerungswerke benutzt. Spinola giebt von allen seinen Anstalten genaue Rechenschaft.†) — Dazwischen bei der Waffenruhe ein Gespräch junger spanischer Offiziere mit Damen auf der Festungsmauer, unter ihnen Flora, welche ihren Retter sucht und liebt.

---

*) Wahrscheinlich ist Gineke gemeint, s. Fortsetzung des Ferreras XI, 444.

**) Ein Führer sagt:

Uns zur Deckung
Wollen wir besetzen diese
Windmühlen und Wassermühlen.
Alonso: Windmühlen? Nun dieser Auftrag
Wahrlich er erscheint mir als ein
Abenteuer des berühmten
Don Quixote von la Mancha.

S. zu Las manos blancas no ofenden (Nr. 40) IV, 184, 2K; III, 299, 3II.

***) Januar 1625.

†) Calderon scheint die Einzelnheiten, in denen zum Theil militairische Fragen und Zweifel beantwortet werden, von Spinola selbst oder aus den Archiven des Heeres erhalten zu haben.

Akt 3. Mai 1625. Breda. Der Gouverneur Justin von Nassau und sein treuer Rathgeber, der Engländer Morgan, sind entschlossen sich noch zu halten. Pest, Hungersnoth *), Geschrei, Thränen und Wimmern der Weiber, Alles ist unvermögend ihren Willen zu brechen. Allein ein Aufstand des Volkes zwingt sie endlich; sie bitten, nur noch den heutigen Tag (13ten Mai) abzuwarten, weil Heinrich von Nassau das verschanzte Lager des Spinola angreifen und die Festung entsetzen will. — Spanisches Lager. Die Holländer nahen. Spinola giebt den gemessenen Befehl, kein Soldat solle seinen Posten verlassen und gegen den Feind fechten. Nur die angegriffene Schanze darf sich vertheidigen. Die Italiener werden von den Holländern angegriffen, und weichen Anfangs. Ungeduld und Sehnsucht nach Kampf bei den Spaniern. Cordova erinnert sie:

Der Gehorsam
Legt im Felde dem Soldaten
An die allerstärkste Fessel.
Grössern Ruhm und grössern Namen,
Als mit Muth den Wall erstürmen,
Bringt es, willig sich zu beugen.

Der Italiener Roma stellt die Ordnung bei seinen Landsleuten wieder her, die Holländer weichen, und das Unternehmen des Heinrich von Nassau ist gescheitert. Er zieht sich zurück, und lässt dem Gouverneur von Breda sagen, er solle capituliren.

Vor der Festung. Die weisse Fahne ist aufgesteckt. Der Graf von Berghen und Barlanzon mit seinem hölzernen Bein werden von den Spaniern zur Unterhandlung hineingeschickt. — Die fremden Truppen im Lager fordern mit Ungestüm die Plünderung der Stadt. Dies sei der Lohn ihrer Leiden. Da erbieten sich die spanischen Truppen, Alles was sie haben den Fremden zu geben. Diese wollen sich nicht an Edelmuth übertreffen lassen und geben nach. — Breda; Capitulation. Nach manchem Wortwechsel kommt sie zu Stande. — Vor der Festung. Die Brücke ist heruntergelassen. Die Besatzung zieht aus, mit fliegenden Fahnen und vier Kanonen mit brennenden Lunten, mit ihr die evangelischen Geistlichen. Die Spanier hinein. Die spanische Fahne weht oben, und es erschallt der Ruf:

Breda für den König Spaniens!

Die Eroberung von Breda hat dem grossen Ruhm des Genuesers Spinola die Krone aufgesetzt. In mehreren Lustspielen des altenglischen Theaters wird darauf angespielt. Spinola verfasste, als er zuerst den Auftrag erhielt, eine lange Vorstellung an den König Philipp IV., worin er die Schwierigkeiten der Unternehmung aus einander setzte. Dieser antwortete mit folgendem lakonischem Brief:

*) Noch vermehrt dadurch, dass die Spanier die Greise und Kinder wieder in die Festung zurückgetrieben hatten.

„Marques, nehmet Breda. Ich, der König.“ *) Der Einzug der Spanier in die Festung erfolgte den 2ten Juni 1625. Nicht lange nach der darüber eingelaufenen Nachricht wurde wahrscheinlich unser Schauspiel auf der Bühne zu Madrid aufgeführt. Spinola ist die Sonne desselben, von der Licht und Wärme auf Alle ausgeht **), und diese Art von Belohnung war dem hochherzigen Feldherrn, der seine Ruhe und sein Vermögen dem Ruhm aufopferte, gewiss die süsseste. Bald nachher sank indess sein Ansehen, welches zur Zeit dieses Drama's seinen höchsten Punkt erreicht hatte: wider seinen Willen ward er zur Unthätigkeit verdammt, und 1630 starb er in Italien, wahnsinnig geworden, weil seine Neider am Hofe ihm den Ruhm entzogen hatten, Casale zu erobern.

Wenn wir uns an die geschichtlichen Stücke des Shakspeare erinnern, muss freilich das unsrige sehr in den Schatten treten. In jenen sehen wir die bedeutenden Erscheinungen der Zeit selbst an uns vorüberschweben, jede einzelne ist Symbol ihrer Gattung, und dahinter glauben wir die sausenden Flügel des Erdgeistes in der Ferne zu hören. Dies Gedicht des Calderon dagegen ist voll von Absichten und Rücksichten, ein glühender Hass gegen die Feinde Spaniens und der katholischen Religion durchweht es, es war den augenblicklichen Bedürfnissen seiner Zeitgenossen unendlich nützlicher als die geschichtlichen Werke des Shakspeare den seinigen, doch für den unbefangenen Leser bleibt es unermesslich weit hinter diesen zurück.

Am Schlusse des zweiten Akts (S. 251, 2K; 122, 2H) steht eine etwas pomphafte und ruhmredige Darstellung der Anstrengungen und Macht Philipps IV., am wenigsten passend im Munde des Spinola. Die darauf folgenden Exklamationen des Prinzen von Polen überbieten noch diese offenbar für das Madrider Volk berechneten verderblichen Schmeicheleien. Noch ärger geht dies S. 256, 2K; 126, 1H. Hier muss Spinola den Spaniern den plumpsten Lobspruch ertheilen, der je einer Nation in's Gesicht gesagt worden. Gut, dass etwas davon dem Estilo culto zur Last fällt:

De la gentilidad dudo
Que por Dios hubiesen dado
Altares á Marte armado,
Y no á un Español desnudo.

Sehr auffallend ist das angesponnene Liebesverhältniss, dessen nachher gar nicht weiter Erwähnung geschieht: ein Fehler, dessen sich Calderon sonst nie schuldig gemacht hat.

S. 241, 1K; 114, 2H: *Fadr. Cárlos Quinto respondió etc.*

*) Marques, sumais Bredá. Yo, el Rey.

**) Eine geschichtliche Unwahrheit erlaubt sich Calderon in dieser Hinsicht, indem er den Befehlen des Spinola die Flucht des Heeres Heinrichs von Nassau, das Breda entsetzen sollte, zuschreibt. Spinola aber erfuhr die Sache erst, als sie schon abgemacht war.

Die ausführliche Erzählung dieser That giebt Calderon Primero soy yo III, 297, 2K; IV, 2, 1H fgg. (S. zu Nr. 19.) Uebrigens hat die Erwähnung hier gewiss eine persönliche Beziehung, indem eine Partei ausbreiten mochte, Fadrique Bazan werde ungebührlich vom Oberfeldherrn begünstigt. Dies erhellt noch mehr aus der Folge, S. 242, 1K; 115, 1H, wo Spinola dem Medina untersagt, den Fadrique deshalb zu loben, weil er seine Schuldigkeit gethan.

S. 249, 2K; 121, 1H: *Que el mudarse á mí me toca*
Por ser muger.

Dies Wortspiel soll hier wohl ein Ausbruch von Koketterie und Liebe sein. Calderon hat es öfter, freilich jedesmal in einem anderen Zusammenhange. So Júdas Macabeo I, 349, 2K; I, 325, 1H. Tambien hay duelo en las damas II, 220, 1K; II, 129, 3H. No hay cosa como callar III, 676, 2K; I, 565, 3H.

S. 251, 2K; 122, 3H fgg. (Akt 3 Anfang.) Die lange Rede der Flora scheint in unnatürlicher und gesuchter Rhetorik, im Stil, wie in übertriebener Ausmalung der Noth eine Nachahmung von der Numancia des Cervantes. Ja, eine bestimmte und absichtliche Berufung auf das Heldenspiel seines Vorgängers liegt in den Worten der Flora S. 252, 2K; 123, 1H:

¿Es Bredá acaso Numancia?
¿Pretende tan necia gloria?

Man sieht, wie der junge Dichter noch in Fällen, wo er sich nicht sicher und heimisch fühlte, nach berühmten Mustern sich zu richten suchte.

---

49. Luis Perez el Gallego. (Luis Perez der Galicier.) IV, 392K; II, 443H.

Es ist zwar erst gedruckt 1652 in: Primera Parte de Comedias escogidas, hat aber viele Spuren der frühesten Zeit an sich. Der Schluss des Stücks verheisst einen zweiten Theil:

Dando con aquesto fin
Á las hazañas notables
De Luis Perez, y su vida
Dirá la segunda parte.

Allein den später gedruckten zweiten Theil hat Niemand, nicht einmal Huerta in seinem Katalog, dem Calderon beizulegen gewagt. So steht dies Drama einzig unter den Werken des Dichters da, weil es ohne dramatische Einheit nur eine Reihe von Scenen aus dem Leben des Luis Perez giebt. Der Stil ist so manierirt wie in mehreren dieser Periode, etwas worüber der ehrliche Luis Perez selbst naiver Weise klagt, S. 394, 2K; 445, 1H:

Tan ofendido he quedado
De escuchar los cumplimientos,

Con que me hablais, Manuel Mendez,
Que estoy por no responderos.
Para decirme: Luis Perez,
Un hidalgo dejo muerto,
Conmigo traigo una dama,
Y á vuestra casa me vengo,
¿Era menester andar
Por frases y por rodeos?

Allein das Geniale in den Charakteren und das Leben in allen Theilen bieten reichlich Ersatz. Wir haben hier den Kampf des Geistes gegen den Buchstaben des Gesetzes, woraus Schiller's Räuber und Aehnliches hervorgegangen. Aber Luis Perez erscheint weit achtungswerther als Karl Moor. Man sieht, wie durch den Drang der Convenienzen ein biederer Mann, auf dessen Ehre und Gewissen kein Flecken haftet, dem weltlichen Gericht verfallen kann; wobei das Gericht ganz seine Schuldigkeit thut, und doch für diesen Fall nicht recht. So ist auch die Freundschaft und Treue der drei verbündeten Flüchtlinge trefflich und rührend. Der Diener, welcher an allen Ecken und Enden wider Willen mit dem Herrn zusammentrifft, bildet einen ächt komischen Gegensatz zu den Gerichtsbehörden, die ihn nirgends treffen können. Manche Scenen von der Obrigkeit, gewisse Derbheiten, auch der Uebergang zum veredelten Räuberleben erinnern an Götz von Berlichingen.

Die Zeit der Handlung ist um 1588, denn es ist die Rede von der Bemannung der Flotte im Kriege gegen England, S. 401,1K; 450,1H:

Y el Duque....
como es General
Capitan en esta guerra,
Que hace el Rey á Inglaterra...

Geschichtliches aber über den Helden selbst weiss ich gar nicht beizubringen. Er scheint eine sagenhafte Person jener Zeit gewesen zu sein, etwa in der Art wie der brandenburgische Pferdehändler Kohlhaas aus seiner Sphäre verschlagen. Warum mag Calderon den versprochenen zweiten Theil nicht geliefert haben?

S. 397,1K; 447,1H: *Si se dolicse de mí,*
Que soy niño y solo, y nunca en tal me vi.

Auch hier Parodie auf das rührende Volkslied, welches so vortrefflich den Refrain bildet in dem Monolog der Niña de Gomez Arias (Nr. 53), wie in dem Jugendstück La dama duende (Nr. 2) I, 199, 2K; I, 177, 1H: *Señora Dama Duende, Duélase de mí; Que soy niño y solo, Y nunca en tal me vi.* Ebenso in dem mythologischen Festspiel Apolo y Climene II, 537, 1K; IV, 172, 1H: *Dónde he de ir? Que el palacio no parece Ni el pastor; y siendo así Que soy niño y solo, Y nunca en tal me vi.* Hado y divisa de Leonido y Marfisa II, 601, 1K; IV, 375, 1H:

Arminda: ¿Qué no intentará mi ira? Merlin: ¡Ay, señores, cuál me mira! Tengan lástima de mí, Que soy niño y solo, y nunca en tal me vi. La fiera, el rayo y la piedra II, 197,2K; II, 498,2H: *Tened lástima de mí, Que soy niño y solo, y nunca en tal me vi.*

S. 406,1K; 454,1H: *Juez: No es mala curiosidad.*
Luis: Soy curioso impertinente.

Anspielung auf die berühmteste Novelle des Cervantes (Nov. exempl. II, 1 und D. Quixote I, 33). Wir fanden schon in dem gleichfalls frühen Intriguenstück Casa con dos puertas mala es de guardar (Nr. 1) I, 30, 2K; I, 132, 1H: *Pero importa haberlo dicho, Para que de aquí se enlace La mas extraña novela De amor, que escribió Cervántes.* Ja, ganz wie hier, daselbst I, 48, 1K; I, 146, 2H: *Fabio: Quién sois? Calabazas: Si es que el miedo no me engaña, Un curioso impertinente.* Vergl. zu Las manos blancas no ofenden (Nr. 40) IV, 184, 2K; III, 299, 3H.

---

50. Saber del mal y del bien. (Wohl und Weh.) I, 141K; I, 20H.*)

Zuerst gedruckt 1635.

In diesem Werk sind die unerforschlichen Launen der Schicksalsgöttin, welche nach Willkür giebt und nimmt, erhebt und stürzt, als das Element aufgestellt, in welchem sich die Gesinnung des ächt edlen Mannes läutert. In Spanien war früher der plötzliche Wechsel des ersten Ministers häufig. Eigene Schuld und Schuld der Zeit, der Charakter der Könige, der Neid der Grossen, Verwirrungen und Unfälle aller Art vereinigten sich zu dem Sturz des ersten Staatsmannes. Der Pöbel schiebt gewöhnlich alles Unglück und alle eigene Schuld auf die Rechnung des Ministers. Die stillen Freunde des gestürzten Ministers und des Vaterlandes hatten dann zuweilen die traurige Genugthuung zu erleben, dass nach seinem Abgang und Tode die Staats- und Kriegsangelegenheiten Spaniens schnell noch tiefer verfielen, und dass der grosse Haufe nun zu spät den zurückwünschte, der als der Pfeiler des wankenden Gebäudes gedient hatte. Betrachtungen ähnlicher Art mochte Calderon ohne Zweifel öfter anstellen, und so scheint uns dies Werk entstanden zu sein, in welchem mehr als in irgend einem andern ein persönliches zartes Gefühl des Dichters durchschimmert.

Wenn wir durch das eben Gesagte und das nachher Folgende einiges Brauchbare für das Verständniss dieses Drama's geliefert haben, so muss dagegen eine Uebersicht des Inhaltes gerade bei ihm ungenügend erscheinen.

---

*) 'Uebersetzt von v. d. Malsburg, Bd. 2.'

Akt 1. Alvaro, aus Portugal, wo er erster Günstling des Hofes war, verbannt, flüchtet nach Spanien; er trifft auf der Jagd Hipolita, die Schwester des Grafen Pedro Lara, des ersten Günstlings Alfonso's, Königs von Castilien. Der junge König verfolgt die Gräfin vergeblich mit seinen Anträgen. Alvaro, früher das Schoosskind des Glücks, ringt jetzt mit den Jägern um das Brot, das den Jagdhunden vorgeworfen wird, um seinen wüthenden Hunger zu stillen. Er findet bei der Gräfin Mitleid und stille Zuneigung. Dann entdeckt er seine ganze Lage dem Pedro von Lara und bittet ihn um seinen Schutz. Der Graf erkennt den gleichgesinnten hochherzigen Mann in ihm und macht ihn zu seinem innigsten Vertrauten und Freund. Beide geben sich das Versprechen ewiger Treue und Aufrichtigkeit.

Akt 2. Alle kleinliche Bosheit und Selbstsucht in den beiden Höflingen Iñigo und Ordoño, die nur auf den Augenblick lauern, den beneideten Lara zu stürzen, enthüllt sich. Hipolita zeigt ihre Leidenschaft für den Fremdling Alvaro in grundlos abwechselnden Gunstbeweisen und Geringschätzungen. Ebenso lieben ihn ihre Fräulein Laura und Jacinta. Durch nachgemachte Briefe beschuldigen Ordoño und Iñigo den Lara der Verrätherei. Bei den rührenden und stolzen Rechtfertigungen des Grafen giebt der König ihm zu erkennen, dass er ihn gar nicht für schuldig halte, dass er aber für nöthig erachte ihn zu verbannen, weil er als sein König ihn fürchten muss und das Volk ihn liebt. Zärtlicher Abschied des Lara von Alvaro, erneuter Freundschaftsbund.

Akt 3. Lara ist verbannt. Alvaro hat seine Stelle bei dem König erhalten, doch darf er weder an seinen Freund schreiben noch zum Könige von ihm sprechen. Alfonso auf der Jagd mit seinem jetzigen Liebling in der Nähe von Lara's Landhause. Alvaro hat den Auftrag vom König, für ihn um Hipolita zu werben, was er vergeblich abgelehnt hat. Der Graf Lara trifft seinen Freund, der, dem Worte das er dem Könige gegeben hat treu, nicht dem Freunde tröstend antworten darf. Der gefallene Günstling klagt über sein unverschuldetes Unglück und die allgemeine Undankbarkeit. Unbemerkt hört ihn der König. Als Alvaro hierauf für den König, nicht für sich zu Hipolita spricht, belauscht ihn Lara; ein Duell scheint unvermeidlich. Doch Alvaro schlägt es aus und betheuert seine Unschuld und die Qual, die er als blindes Werkzeug seines Herrn erduldet. — Der König ist zu sich selbst gekommen: er entlarvt die Verräther, versöhnt den Alvaro mit Lara, macht Beide zu seinen Vertrauten, und vermählt die Hipolita mit dem Alvaro.

Auch hier begleitet ein tiefsinniger Scherz den gewichtigen Ernst. Der Diener Garcia geht immer zu dem Begünstigten in Dienst und will so mit Gewalt dem Glück nachlaufen und seine Gunst erhaschen.

Allein überall erhält er aus Versehen Stösse und Schläge, während dem andern Diener ohne sein Zuthun alle Gaben, die dem Ersteren zugedacht sind, zufallen.

Die erhabene Gesinnung in diesem Werke reisst immer von Neuem zur Bewunderung hin, und das tiefe Gefühl des Gegensatzes eines Ehrenmannes gegen die gemeinen Kabalen des Hofes und die Dummheit der Menge zwingt uns, in dem Dichter den wahren Menschen und wahren Edelmann zu verehren. Besonders zeigt sich der grossartigste Edelmuth in der Art, wie die aus der Höhe in die Tiefe gestürzten Ehrenmänner es zu entschuldigen wissen, wenn man ihnen nach gewöhnlicher Ansicht Unrecht thut.

Die spanische Staatsgeschichte ist übrigens von Calderon hier ziemlich leicht und sagenhaft genommen. Am meisten passt noch auf diesen König Alonso VII. von Castilien, und die wenigen geschichtlichen Umstände, an welche die Dichtung angeknüpft ist, sind folgende.

Alonso VII. von Castilien (geb. 1. März 1106), Enkel Alonso's VI. und Sohn des Grafen Ramon von Galicien und der Urraca, blieb unter der Vormundschaft seiner Mutter vom Jahr 1109 an, wo der Grossvater gestorben war. Streitigkeiten der Grossen um den Besitz und die Erziehung des jungen Königs, wobei das vierjährige Kind in den Armen seiner Mutter und des Bischofs von Santiago in Gefahr war zerrissen zu werden, umringten die ersten Jahre des Alonso. Als sechsjähriger Knabe ward er zum König gekrönt und gesalbt. Seine Mutter, leidenschaftlich, treulos und schwach, liess sich gänzlich von ihrem Liebling Pedro von Lara beherrschen, und so gewiss auch Alonso. Allein schon 1119 kam es zum völligen Bruch zwischen der Königin und ihrem Sohne. Die Familie Castro setzte den Pedro Lara gefangen, und Mutter und Sohn trennten sich. Ihre Versöhnungen wurden bald wieder durch die beiderseitigen Vertrauten aufgehoben.*) Urraca starb 1126 mit dem Verdacht, zwei Kinder von Pedro von Lara gehabt zu haben. Bei der Huldigung der Stände wollten die Lara dem Alonso ihre Festen nicht einräumen.**)

Einmal bezeichnet der Dichter den König Alfonso als König von Castilien, S. 155, 1 K; 30, 2 H:

¡Cómo, Castellanos!....
Este es vuestro Rey, hidalgos....

*) Nach: Historia de España por Ferreras (Madrid 1720), t. V, p. 190 fgg.

**) Ganz ebenso erging es der Schwester der Urraca, der Königin von Portugal Therese, im Jahre 1128. Auch sie hatte einen minderjährigen Sohn, Alfonso Enriquez; auch sie liess sich von Lieblingen leiten, deren Gegner sich mit dem jungen König vereinigten; es kam zur Schlacht zwischen Mutter und Sohn, oder vielmehr zwischen deren beiden Parteien, Therese wurde gefangen genommen, und ihr am meisten gehasster Günstling Fernando Paez flüchtete nach Spanien.

Legítimamente dueño
De las Barras y Castillos.

Dann am Schlusse als König von Aragonien und Navarra, S. 162, 1K; 35, 2H:

Ilustre Alfonso
De Aragon y de Navarra!

Seine Ansprüche auf den Kaisertitel berührt er S. 142, 2K; 21, 2H, sein Verhältniss zu seiner Mutter Urraca S. 144, 2K; 22, 3H. Der Verdacht, dass Pedro de Lara mit Urraca in unerlaubtem Umgange gelebt, ist angedeutet in den Worten des Königs an den Grafen S. 162, 2K; 35, 3H:

.. quitar la causa
Á las lenguas lisonjeras,
Que ignorantemente hablan,
Que tomeis estado ... *)

Wahrscheinlich aber schwebte dem Dichter bei seinem Alvaro de Viseo eigentlich vor der Charakter, die Gesinnung und das Geschick des D. Alvaro Vaz de Almada, des grossen Freundes und Todesgefährten des Infanten von Portugal Pedro (des weitgereisten Bruders des standhaften Prinzen), welcher 1449 unweit Lissabon mit seinem Herrn und dessen Gefährten zugleich als Opfer der Treulosigkeit fiel. S. v. Olfers Leben des standhaften Prinzen (Berlin 1827), S. 125.

Ueber Einzelnes.

S. 143, 1K; 21, 3H: *Un hombre, que se criaba*
Con veneno, adolecia
De un grave dolor el dia
Que el veneno le faltaba.

Ebendies braucht Calderon öfter, z. B. Para vencer á amor, querer vencerle III, 533, 1K; III, 182, 2H: *Con veneno se criaba Un Príncipe, y padecia Mortal accidente el dia Que el veneno le faltaba.* Basta callar III, 196, 1K; III, 275, 2H: *Á una vida alimentada Del mal le es veneno el bien.* El laurel de Apolo II, 154, 1K; II, 665, 1H: *.. como quien Teme un veneno violento, Suele hacer dél alimento...* Dies gehört zu den fabelhaften Dingen, an denen sich das Mittelalter freute. So wird dasselbe von der Tochter der Königin des Nordens, die an Alexander geschickt wurde, berichtet in Aristotelis Secretum secretorum cap. 12**), aufgenommen in die Gesta Romanorum cap. 11***). — Aehnliche Bewandtniss hat es S. 146, 2K; 24, 1H:

.. El doctísimo Tebandro,
Celebrado en la poesía etc.,

---

*) *.. keinen Grund zu lassen*
All den trügerischen Zungen,
Die nicht wissen was sie sagen,
Ein Gemahl Euch auszusehn ...

**) 'Fol. 6, Bononiae 1501.'

***) 'Vergl. des Verfassers Bemerkung zu der Disciplina clericalis des Petrus Alfonsus (Berlin 1827) S. 107.'

was auch aus der fabelhaften Geschichte Alexander's entlehnt ist. In dem Namen erkennt man eine Entstellung von dem des weit früheren Dichters und Musikers Terpander.

S. 143, 2 K; 22, 1 H: *Cerré luego con aquel,*
Que era él de la ardiente espada.

Eine Anspielung auf den berühmten Amadis von Griechenland (vergl. zu Amigo, amante y leal, Nr. 32, III, 159, 2K; II, 565, 1H). Der Titel dieses vielgelesenen Romans lautet in der Ausgabe, Lisboa 1596 fol.: Cronica del muy valiente y esforzado Principe y Caballero de la ardiente espada Amadis de Grecia.

S. 144, 1 K; 22, 2 H: .. *Dos Sénecas, dos Platones*
Son Vinorrio y Pollocrudo.

Vinorre, als Eigenname eines Dummkopfs (simple), kommt auch vor Los dos amantes del cielo II, 631, 1 K; III, 241, 3 H.

S. 147, 1 K; 24, 3 H: *En el teatro del mundo*
Todos son representantes.
Cuál hace un Rey soberano,
Cuál un Príncipe ó un Grande,
A quien obedecen todos....
Y como el papel se acabe,
La muerte en el vestuario
A todos los deja iguales.

Die grosse Bedeutung dieser Stelle zeigt sich in vollem Lichte in dem Schauspiel Das Leben ein Traum.

S. 148, 1 K; 25, 1 H: *Porque el rayo y la fortuna*
Su mayor efecto hacen
En la eminencia del monte
Que en la humildad de los valles;
Pues aquí vive seguro
El lirio, que humilde nace,
Y allí no el roble, que quiso
Ser contra el cielo gigante.

S. zu El galan fantasma (Nr. 28) I, 314, 2 K; I, 297, 1 H.

S. 151, 2 K; 27, 3 H: *¿Una víbora no tiene*
La ponzoña y la triaca?
Und dieselbe Viper, trägt sie
Nicht das Gift und Gegengift?

Dasselbe Gleichniss findet sich oft in andern Dramen angewendet. La dama duende I, 196, 1 K; I, 174, 3 H: .. *bien como el áspid, De quien si sale el veneno, Tambien la triaca sale.* No hay burlas con el amor III, 101, 1 K; II, 312, 1 H: *Pues víbora será humana, Que con su inficion se alienta.* Las armas de la hermosura IV, 465, 2 K; III, 203, 2 H: *Que no hay víbora, por mas Que en flores se disimule, Que no escupa la triaca Contra el veneno que escupe.*

S. 155, 2K; 30, 3H: *Que ya de un discurso mio*
Me acuerdo: un cadáver soy,
Y en vuestro rostro he leido:
Como tú te ves me vi,
Veráste como me miro.

Die Worte, deren Lara sich erinnert, sind S. 148, 1K; 25, 2H: *Yo, teniéndoos por imágen De la fortuna, pues fuísteis De la fortuna un cadáver...* Die zwei letzten Verse oben aber sind gewiss aus einem alten Liede.*) Sie kommen nämlich vortrefflich angewendet auch vor in der ernsten Rede der Beatriz in La niña de Gomez Arias II, 409, 2K; IV, 41, 1H: *Cadáver de amor ha sido Esa dama .... Mudamente me ha avisado: Huye el verte en el estado Tú, en que me miras á mí.... No ha de acabar de decir: Veráste como me veo.*

S. 157, 1K; 32, 1H. Die Worte:

Lo que va de ayer á hoy

enthalten eine Anspielung auf die altspanische Letra:

Aprended, flores, de mí
Lo que va de ayer á hoy,
Que ayer maravilla fuí,
Y hoy sombra mia aun no soy.

Vergl. zu Casa con dos puertas mala es de guardar (Nr. 1) I, 43, 1K; I, 142, 2H; zu El hijo del Sol, Faeton (Nr. 87) II, 417, 1K; IV, 177, 3H und zu La cisma de Inglaterra (Nr. 100).

S. 158, 2K; 33, 1H: *Tres Romanos celebrados*
Dueños del caballo fueron
Seyano; y los tres murieron.

Dies Unheil bringende Pferd erwähnt auch Lope de Vega, El peregrino en su patria Buch 4, p. 315: „Que llevaba consigo poco menos que el caballo Seyano, que à todos sus dueños costó la vida.“ Das Geschichtchen und das dazu gehörige Sprüchwort hat uns Aulus Gellius aufbewahrt, Noct. Att. III, 9: „Hinc proverbium de hominibus calamitosis ortum dicique solitum: Ille homo habet equum Sejanum.“ Vier Herren des Pferdes nennt Gellius, welche ein unglückliches Ende genommen: erstlich Sejus, nach dem das Pferd den Namen erhalten, von Antonius hingerichtet; dann Dolabella, der in Syrien umgekommen; drittens Crassus, dessen klägliches Ende im Partherkriege bekannt ist; endlich Antonius selbst, der, durch Wollust verweichlicht, schnöde das Leben verliess. Gellius führt einen Augenzeugen an, welcher die unglaubliche Schönheit, Kraft und Farbe des Rosses preist**).

*) Ursprünglich sind sie eine Uebertragung des bekannten lateinischen Epitaphiums.

**) „Hunc equum C. Bassus vidisse se Argis refert, haud credibili pulcritudine vigoreque et colore exuberantissimo.“

51. El médico de su honra. (Der Arzt seiner Ehre.) I, 353 K; I, 347 H. *)

Zuerst gedruckt im Jahre 1637.

Ein furchtbares Trauerspiel, worin der Begriff der Ehre jenes dunkle Princip ist, welches in andern Tragödien als Schicksal, Strafe und Schuld nach unbegreiflichem Maassstabe verwirrt. Je öfter wir es lesen, desto mehr wird die Bewunderung für den Dichter in uns erhöht werden.

Akt 1. Landhaus des Gutierre Alfonso de Solis bei Sevilla. Der Infant Enrique**) ist auf der Jagd vom Pferde gestürzt und verwundet. Seine Begleiter, unter ihnen sein Liebling Arias, tragen ihn ohnmächtig in das Haus. Die Gemahlin des Gutierre, Mencia, erkennt erstaunt in den Prinzen ihren ehemaligen Anbeter. Ihre Verwandten haben sie in Abwesenheit des Enrique genöthigt ihren jetzigen Gemahl zu ehelichen. Die treue Gattin erzählt dies dem Prinzen, da er soeben aus seiner Ohnmacht erwacht ist, und giebt ihm durch Handlungen und Worte entschieden zu verstehen, dass sie ihre Pflichten als Ehefrau nie auch nur in Gedanken verletzen werde; freilich ist eine zarte Neigung zu dem Liebling ihrer frühen Jugend nicht zu verkennen. Gutierre kommt dazu. Der Infant nimmt Abschied, begleitet von dem Stallmeister des Gutierre, Coquin. Gutierre selbst folgt dem Prinzen an den Hof nach Sevilla. Bei dem Abschied von seiner Gattin spricht die reinste und glühendste Liebe für sie aus jedem Wort.

Sevilla. Platz. Der König Peter der grausame empfängt und beantwortet mehrere Bittschriften. Leonor hat eine Ehrenklage. Der König hört sie, als die Andern entfernt sind, in seinem eigenen Palaste. Sie klagt den Gutierre an, er habe ihr die Ehe versprochen, dadurch manche Gunstbezeugungen von ihr erworben, wodurch zwar nicht ihre Ehre, aber ihr Ruf gelitten, und jetzt sei er der Gemahl einer Andern, der Mencia. Peter verspricht die Sache zu untersuchen und ihr zu helfen. Sie muss sich verstecken. — Coquin hat sich wider seinen Willen bis zu dem Könige verirrt. Er giebt sich für einen spasshaften Narren aus, und der böse Fürst verspricht ihm für jedes Mal, wo er ihn zum Lachen bringt, hundert Dukaten; kann er dies aber in einem ganzen Monat gar nicht bewerkstelligen, so sollen ihm die Zähne ausgerissen werden. — Es tritt Enrique mit Arias und Gutierre auf. Der König fragt den Letzteren nach seinem Verhältniss zu Leonor. Der Ritter leugnet nicht, dass er früher um

*) 'Uebersetzt von Gries, Bd. 8.'

**) Dies ist der nachmalige König von Castilien Heinrich der zweite, welcher im Jahr 1369 den Thron bestieg, nachdem er seinen Bruder Peter den grausamen erstochen hatte.

sie geworben hat, tadelt sie aber, weil sie die Sache ungestüm und laut verfolgt hat, selbst nach seiner Vermählung mit Mencia. Veranlassung zum Bruch ist gewesen, dass er in einer Nacht einen Mann von ihrem Balkon hat steigen sehen: auch nicht der Schatten eines Fleckes darf auf der Ehre seiner Gemahlin ruhen. Leonor tritt plötzlich aus dem Versteck. Arias hat seine Geliebte, die in ihr Haus geflüchtet war, dort gesucht: er gesteht die Thatsache. Durch seine Schuld hat das Fräulein den Bräutigam verloren: er fordert nun den Gutierre. Beide fassen an die Degen. Der König, aufgebracht über diese Verletzung der Ehrfurcht in seiner Gegenwart, lässt Beide gefangen nehmen, und Leonor fleht den Himmel um Rache gegen den falschen Verräther an, der sie um Liebe und Ehre betrogen hat. Die Furien wachen und hören und gehorchen.

Akt 2. Gartenhaus des Gutierre. Da der Gatte im Gefängniss ist, hat Enrique eine Sklavin der Mencia*) erkauft, und ist durch diese in den Garten eingeführt. Mencia, allein, entschlummert unter Musik. Der Infant weckt sie. Trotz ihrer Neigung für ihn weist die treue Gattin den lieben Verführer entschieden ab. In demselben Augenblick hört man die Stimme des Gutierre. Er ist heimlich aus dem Kerker gekommen, die Geliebte zu besuchen. Der Prinz versteckt sich. Mencia ruft den Gemahl um Hülfe gegen einen Fremden, den sie in einem andern Zimmer will gesehen haben. Sie löscht das Licht aus. Dabei entwischt Enrique, verliert aber seinen Dolch. Gutierre findet diesen. Ungeahnte Zweifel wogen in seiner Brust; mit ihnen und dem Dolch kehrt er in das Gefängniss zurück.

Sevilla. Der König schenkt auf Bitten des Infanten dem Arias und ungebeten zugleich dem Gutierre die Freiheit. Der Infant versöhnt Beide und schwört, wer von ihnen den Streit wieder anfange, werde es mit ihm selbst aufzunehmen haben. Gutierre vergleicht den gefundenen Dolch mit dem Degen des Prinzen, dem jener entfallen ist. Es ist ihm wahrscheinlich, dass der Bruder des Königs sein furchtbarer Nebenbuhler ist, und in doppelsinnigen Worten giebt er ihm seinen Gehorsam, seine Scheu, aber auch den festen Entschluss zu erkennen, seine Ehre um jeden Preis zu erhalten. Allein überlegt er, in der höchsten Leidenschaft noch besonnen, wie er zur Kunde des Wesens der Krankheit gelangen könne, und welche Mittel anzuwenden seien vor dem letzten blutigen. — Arias mit Leonor. Er bietet ihr seine Hand an, da sie durch seine Schuld den Gutierre verloren hat. Sie weist ihn zurück, denn noch immer betet sie im Herzen den Wortbrüchigen an.

*) Diese Sklavin trägt das Zeichen der Niedrigkeit ihrer Seele auf der Stirn: sie ist gebrandmarkt (herrada).

Gartensaal. Nacht. Mencia schläft. Gutierre, sie zu prüfen, ist heimlich in das Haus zurückgekehrt. Er löscht das Licht aus, und umarmt sein geliebtes Weib. Sie erwacht, hält ihn für den Infanten, und fleht ihn an sich zu entfernen. Nicht zum zweiten Male werde es ihr gelingen ihn zu verbergen. Der unglückliche Gatte weiss jetzt was geschehen ist, aber er glaubt, noch weit mehr sei hier versteckt, er fürchtet eine innerliche Einwilligung der Frau, denn das Abweisen ist wohl entschieden, aber nicht schroff und abstossend. Er entfernt sich als Enrique, von ihr nicht erkannt, und kehrt gleich darauf als Gutierre wieder. Ein furchtbares Gemisch von Zärtlichkeit, Verstellung, Angst, Entschiedenheit liegt in den wenig zusammenhängenden Worten, welche wider Willen dem vollen Herzen des Mannes entquellen. Mencia, in schrecklicher Verwirrung, ahnt ihr Schicksal. Furcht, Schreck, Angst und Grauen umlagern ihre Seele.

Akt 3. Einige Zeit ist verflossen. Gutierre ist mit seiner Gemahlin in die Stadt gezogen. Königliches Schloss. Gutierre in Thränen bei dem König: denn um Liebe und Ehre kann der Mann weinen. Er giebt ihm den Dolch des Infanten und deutet auf dessen Nachstellungen gegen seine Frau. Enrique kommt; Gutierre muss sich verstecken. Der König macht seinem Bruder Vorwürfe. Dieser gesteht seine heftige Leidenschaft für Mencia, und dass er nimmer die Hoffnung aufgeben werde. Pedro, erzürnt, zeigt ihm den Dolch, den Gutierre gefunden hat; der bestürzte Infant nimmt ihn so ungeschickt, dass er die Hand seines königlichen Bruders verwundet. Das Blut strömt.*) Der König glaubt im ersten Augenblick, es sei absichtlich geschehen. Obgleich er nachher von dieser Meinung zurückkommt, so verbannt er doch den Enrique aus seiner Nähe.

Zimmer der Mencia. Unbezwinglicher Gram nagt an ihrem Herzen. Sie hört, der Infant sei in Ungnade gefallen und wolle Sevilla verlassen. Die unglückliche Sklavin räth ihr, ihn durch einen Brief zum Bleiben aufzufordern; denn durch seine Abreise, welche Jedermann auf ihr Verhältniss beziehen werde, müsse nothwendig ihr Ruf leiden und Gutierre aufmerksam werden. Die verblendete Frau lässt sich bereden. Sie schreibt bis zu den Worten: „Eure Hoheit entfernen sich nicht“ — da erscheint ihr Gatte. Sie sinkt in Ohnmacht. Er liest, und glaubt das Todesurtheil seiner Ehre zu lesen. Sein Entschluss, das letzte Mittel anzuwenden, steht jetzt fest. Doch soll sie nicht mit ihren Sünden beladen scheiden. Er

*) Dies wird von Calderon als ein Vorzeichen des Todes Peters des grausamen dargestellt, welcher am 23. März 1369 im Zelt des Bertrand Du Guesclin von seinem Bruder Enrique mit einem Dolch getödtet wurde. Cronicas por Lopez de Ayala t. I (Madrid 1779), p. 556.

entfernt sich. Sie erwacht, und findet statt ihres Briefes folgenden vom Gemahl: „Die Liebe betet dich an, die Ehre verabscheut dich, und deshalb tödtet dich die eine und die andere benachrichtigt dich. Zwei Stunden Leben hast du, Christin bist du: rette die Seele, denn das Leben zu retten ist unmöglich.“ Fest verschlossen sind Thüren und Fenster; sie erwartet den Tod.

Strasse. Nacht. Der argwöhnische König belauscht die Leute und hört zu seinem Aerger, wie man auf der Strasse singt:

Den Infanten Don Enrique
Schickte heut der König fort;
Seine Schmerzen und Entfernung
Wende ihm zum Heile Gott. *) —

Haus des Gutierre. Nacht. Gutierre führt einen Wundarzt mit verbundenen Augen herein. Er verhüllt sich, löst jenem die Binde, und befiehlt ihm in ein Kabinet zu sehen. „Was erblickst du?“ fragt er. Der Wundarzt:

Ein Abbild
Von dem Tod, ein Wesen seh' ich,
Das auf einem Bette liegt;
Links und rechts steht eine Kerze,
Und ein Crucifix davor;
Wer es ist kann ich nicht sagen,
Denn mit einem seid'nen Schleier
Hat es das Gesicht verhüllt.

Gutierre, mit gezücktem Dolch, befiehlt dem Wundarzt diesem Wesen eine Ader zu öffnen, und nicht zu verbinden, damit das Leben mit dem Blute entströme. Aus Todesfurcht gehorcht der Wundarzt. — Strasse. Gegen Morgen. Der König noch auf der Strasse. Abermals Weissagung im Volkslied **). Gutierre mit dem Wundarzt, dem die Augen verbunden sind. Als jener den König in der Ferne gewahr wird, entflieht er. Der König nimmt dem Wundarzt die Binde ab, und erfährt von ihm den entsetzlichen Mord. Der Mann hat seine in Blut gefärbte Hand beim Fortgehen an die Hausthür

*) S. 372, 2K; 363, 1H: *El Infante Don Enrique*
Hoy se despidió del Rey;
Su pesadumbre y su ausencia
Quiera Dios que pare en bien.
Dies hat ganz den Charakter eines Volksliedes, das Calderon aufgenommen.

**) S. 373, 2K; 363, 3H: *Para Consuegra camina,*
Donde piensa que han de ser
Teatros de mil tragedias
Las montañas de Montiel.
Nach dem Schlosse von Montiel bei Toledo war Peter der grausame nach der letzten verlorenen Schlacht gegen seinen Bruder Enrique geflüchtet.

gedrückt. — Vor Gutierre's Haus. Morgendämmerung. Die blutige Hand an der Thür verräth dem König den Thäter. Leonor will in die Messe; der Fürst hält sie auf. Gutierre stürzt hervor und klagt, es habe seiner Gattin zur Ader gelassen werden müssen, die Binde sei in der Nacht aufgegangen und sie habe sich verblutet. Man erblickt die Leiche der Mencia, im Bett in ihrem Blute schwimmend. Der König stellt sich als wenn er ihm glaubte, und befiehlt ihm, nunmehr auf der Stelle der Leonor sein gegebenes Wort zu halten und sie zu ehelichen. Alle Einwendungen sind umsonst: der König deutet an, dass er den Zusammenhang weiss. So hat Gutierre sich selbst das Glück seines Lebens, die von ihm angebetete Mencia, gemordet, und sieht sich genöthigt lange Tage und Jahre in inniger Gesellschaft des gehassten Weibes, der Leonor, zu vertrauern. So unerbittlich treibt der gegebene und gebrochene Eidschwur sein fürchterliches Recht ein.

Wir haben hier weitläufiger sein müssen, weil die Lebenspunkte dieses Werks sich nicht leicht in einzelne Brennpunkte sammeln liessen. Leider befinden wir uns über das Geschichtliche darin in völliger Unwissenheit. Vergeblich haben wir ausser den allgemeinen Geschichten des Ferreras und des Mariana auch die berühmte Chronik von Lopez de Ayala über die Könige Pedro und Enrique den zweiten durchsucht. Nirgend ist eine geschichtliche Andeutung dieses Vorfalls zu finden, welcher nach Calderon die erste Veranlassung zu den Streitigkeiten der Brüder gewesen zu sein scheint. Nur wird von Enrique bemerkt, sein einziger Fehler sei die zu grosse Neigung zum andern Geschlecht gewesen. Wahrscheinlich hat Calderon eine Volkssage oder eine mir unbekannte Chronik benutzt.

Der Charakter Pedro's, des wackeren Rechtspflegers oder des grausamen, ist in vielen spanischen Schauspielen stehend und conventionell, wie dies bei den Heroen der griechischen Tragödie der Fall war. In Moreto's El valiente justiciero y el Ricohombre de Alcalá versöhnt sich der König auch mit seinem Bruder Enrique, wobei das unwillkürliche Verwunden mit dem Dolche erfolgt. Moreto und Calderon benutzten wohl unabhängig von einander dieselben Sagen. Dagegen mag der Zusammenhang unseres Médico de su honra mit Lope de Vega's La niña de plata wohl durch ein wirkliches Hinblicken Calderon's entstanden sein. Freilich sticht die himmelweit verschiedene Sinnesart beider Dichter hier besonders hervor. In der Niña stellt der Infant Enrique einem Mädchen in Sevilla nach, und König Pedro zügelt mit gewaltiger Kraft die Leidenschaft seines Bruders. Das Gespräch der Brüder bei Lope, Akt 2, p. 15, 2, ist sehr ähnlich dem bei Calderon S. 370, 1K; 360, 3H. Man lese z. B. folgende Drohung des Königs bei Lope:

Pues cualquiera, que á un exceso
Se arroje, no está seguro
Mientras viva el Rey Don Pedro.
Los primeros en vosotros
Le castigaré severo,
Dando con mi propria sangre
Autoridad al exemplo.

Calderon:

Si á la enmienda
Vuestro amor no se apercibe....
Podrá ser de mi justicia
Que aun mi sangre no se libre.

Das Verhältniss des Königs zu Maria de Padilla behandelt Juan Perez de Montalvan in den beiden Theilen des Schauspiels La puerta Macarena. Kraft und Wille, den Uebermuth des hohen Adels (ricos hombres) in den Staub zu treten, ist aber auch dabei durchgreifender Grundzug des Charakters. Und so meint es Calderon auch hier, wo er der Leonor sagt, S. 358, 2K; 351, 2H, sie solle, so lange Er regiere, nicht wieder zu klagen haben, es werde ihr kein Recht, weil sie arm und der Gegner vornehm:

.. Que sois pobre, él poderoso,
Siendo Yo en Castilla Rey.

Noch manches Einzelne im Drama scheint aus einer Chronik oder der Volkssage genommen. So die Antworten, welche Pedro auf mehrere Bittschriften ertheilt, S. 357, 2K; 350, 3H; dann der Vertrag, den er mit Coquin eingeht, diesem für jedes Mal, wo er ihn zum Lachen bewegen könne, hundert Escudos zu geben, ihm dagegen die Zähne ausreissen zu lassen, wofern ihm dies binnen eines Monats nicht gelingen sollte. Sehr ernsthaft muss der strenge Monarch gewesen sein. Moreto, El parecido en la corte 13, a:

Que es cosa que hará reir
Al Rey Don Pedro el cruel.

Unser Arzt seiner Ehre kann nur verstanden werden, wenn man sich in die alten strengen Begriffe von Ehre bei den Spaniern versetzt. Die Schmach eines Mädchens fällt allein auf die männlichen Verwandten (Vater oder Bruder) zurück, die Schmach der Frau auf den Mann. Es ist nicht allein der physische Ehebruch, welcher die Ehre des Ehemannes tödtet; dies thut auch die heimliche, bekämpfte Neigung des Weibes zu einem Andern, der nicht eingestandene Ehebruch des Gedankens und der Phantasie. In dem Schauspiel Del Rey abajo ninguno*) ist die Frau ein Muster ehelicher Treue innerlich und äusserlich. Der Mann weiss dies, und doch will er sie tödten, ja die Frau bittet ihn sie zu tödten, weil Beide fürchten, der König werde Mittel finden sie mit Gewalt an sich zu bringen. Man denke

*) Welches früher dem Calderon zugeschrieben wurde.

an Virginia und Emilia Galotti. Wenn Gutierre aber den Mord durch den Barbier verüben lässt, um nachher den Tod für natürlich auszugeben, so geschieht dies keineswegs aus Furcht vor Strafe, welche weder nach Gesetz noch nach Sitte ihn treffen konnte, es geschieht deshalb, weil in der öffentlichen Meinung immer ein kleiner Flecken den Ehemann traf, dessen Frau schuldig war, selbst wenn sie die Schuld mit dem Tode gebüsst hatte. Das ist das Hochtragische, dass er, gegen sein widerstrebendes Gefühl durch den unverbrüchlichen Befehl der Ehre gezwungen, seine Geliebte morden und die gehasste Leonor auf unverbrüchlichen Befehl des Königs heirathen muss. Nur Eins versöhnt uns einigermassen mit diesem grausamen Geschick: es ist die Schuld, welche Gutierre auf sich geladen hat und wodurch jenes als Strafe erscheint, aber nicht die Schuld gegen Mencia, vielmehr die Schuld gegen Leonor, der er sein Wort sie zu ehelichen früher gegeben und dann gebrochen hat. Gegen Mencia dagegen hat nach altspanischen Ansichten der Arzt seiner Ehre nur gerecht gehandelt, und ihm hierin Schuld geben heisst den Geist des Dichters missverstehen und die jetzige Ansicht ihm unterschieben.

Ueber die Mencia ist schon oft geurtheilt. Besondere Aufmerksamkeit verdient ihr Benehmen bei dem ersten unerwarteten Zusammenkommen mit dem Infanten, und noch mehr die darauf folgende Rede mit ihrem Gatten. Nicht der lang ersehnten Braut kann so zart und innig gehuldigt werden, als dieser Frau von ihrem Ehemanne, aber leider erwiedert sie mit erheuchelten Vorwürfen und gereizter Zärtlichkeit. Ja, am Schlusse, als sie mit der Sklavin allein, fühlt der Hörer ihren unvermeidlichen Untergang voraus. Denn sie vermag schon nicht nur sich selbst, sondern sogar der Magd zu gestehen, S. 357,2K; 350,3H:

Tuve amor, y tengo honor.

Ueber Einzelnes bemerken wir.

S. 356,1K; 349,2H:

Honrad por tan breve espacio
Esta esfera, aunque pequeña,
Porque el sol no se desdeña,
Despues que ilustró un palacio,
De iluminar el topacio
De algun pajizo arrebol.
Y pues sois rayo español,
Descansad aquí; que es ley
Hacer el palacio el Rey
Tambien, si hace esfera el sol.

Dies ist die am meisten dichterische Ausführung des Sprüchworts, das wir öfter bei Calderon angeführt finden, z. B. Amigo, amante y leal III,151,1K; II,558,2H: *Que si dice vulgarmente Un adagio castellano Que hacen palacios los Reyes, Las*

Auroras harán cielos. Los hijos de la fortuna II, 15, 2K; III, 98, 2H: *Los rayos bellos Del sol esfera harán cualquier espacio, Y cualquier Majestad hizo palacio.*

S. 364, 2K; 356, 3H: *Fuera hacer tú aquesta tarde*
El papel de una comedia,
Que se intitula: El Rey Ángel.

Anspielung auf ein bekanntes Lustspiel dieses Namens, das auch unter den dem Calderon untergeschobenen sich findet.

S. 370, 1K; 360, 3H: *Seré el pájaro, que fingen*
Con una piedra en la boca.

Ausführlicher finden wir dies naturgeschichtliche Gleichniss El astrólogo fingido I, 497, 2K; I, 575, 1H: *Seré El ave, que rompe el viento Con una piedra en un pie Y otra en el pico, advirtiendo Que soy vigilante y fiel.* Es ist gemeint der Kranich, von welchem Plinius, Nat. hist. l. X, c. 32, meldet: „Excubias habent nocturnis temporibus lapillum pede sustinentes, qui laxatus somno et decidens indiligentiam coarguat.“ S. die Ausleger zu dieser Stelle und Bochart de animalibus P. II, l. I, cap. 11. Gerade die sagenhafte Naturgeschichte der Alten ward im Mittelalter besonders erweitert und poetisch gemacht, wenn auch nicht zum Vortheil der Wissenschaft.

S. 371, 1K; 361, 3H: *.. agravio, que es oculto,*
Oculta venganza pide.

Dieser Ehrengrundsatz, oft beiläufig ausgesprochen, ist Mittelpunkt wie Ende und Titel des Schauspiels Á secreto agravio secreta venganza. So auch El maestro de danzar I, 624, 2K; II, 92, 1H: *Hay sucesos infinitos, En que dijo la venganza Lo que el agravio no dijo.*

---

52. El postrer duelo de España. (Der letzte öffentliche Zweikampf in Spanien.) II, 244K; IV, 127H.

Akt 1. Saragossa. Eben ist der junge König von Spanien Karl der fünfte mit der deutschen Kaiserkrone geschmückt eingezogen. In seinem Gefolge befinden sich die Edelsten Spaniens und der deutsche Markgraf von Brandenburg*). Zwei junge Edelleute in Saragossa, Pedro Torrellas und Geronimo von Ansa, innige Freunde, freuen sich der Festlichkeit und ihrer hohen Gäste, denn bei Torrellas wohnt der Admiral von Castilien und bei Ansa der Markgraf von Brandenburg. Schwerer Kummer lastet auf Geronimo. Seinem Freunde entdeckt er, er liebe und werde verschmäht. Noch nennt er den Namen der Geliebten nicht. — Karl

*) Dies ist der Markgraf Kasimir von Brandenburg, welcher 1519 als Abgesandter des erwählten Kaisers mit mehreren Andern in Frankfurt die Bedingungen der Kurfürsten im Namen des Kaisers annahm.

der fünfte im kaiserlichen Schmuck mit glänzendem Gefolge. Violante thut einen Fussfall und überreicht eine Bittschrift um ihr väterliches Erbgut, wenn sie einen würdigen Gemahl gewählt habe. Karl verspricht ihre Sache zu untersuchen, und entlässt sie mit den kaiserlichen Worten:

Glaubet, es ist mein Bestreben,
Dass die Welt an mir erkenne,
Dass Belohnung sucht den Würd'gen,
Nicht der Würd'ge die Belohnung.

Ansa entdeckt dem Torrellas, Violante sei die von ihm Geliebte. In der Nacht wolle er mit Musik vor ihrem Hause erscheinen, um den Begünstigten hervorzulocken. Ehe Torrellas antworten kann, ist Ansa verschwunden, und jener bleibt allein mit allen Qualen der Eifersucht, mit den Zweifeln über die Gesetze der Ehre und Freundschaft und über das Verbot, seine Liebe irgend Jemandem zu entdecken: denn Violante ist seine verlobte Braut. Sein Entschluss ist, in Allem nur der Ehre zu folgen.

Garten von Belflor bei Saragossa. Serafina, Muhme des Torrellas, ihrem Vetter zur Gemahlin bestimmt, sieht sich von ihm verschmäht. Heisser Durst nach Rache brennt in ihrem Herzen. Vergeblich suchen die Landleute durch Gesang, Tanz und Spässe sie aufzuheitern. — Nacht. Zimmer der Violante. Bei ihr Torrellas. Die innige, zarte Liebe der Braut kann den Kummer des Ritters nicht zerstreuen. Da tönen auf der Strasse Musik und Lieder zu Ehren der Violante. Torrellas stürmt hinaus, sich seinem Nebenbuhler zu zeigen. Die treue Geliebte sucht ihn vergebens zurückzuhalten.

Akt 2. Strasse. Torrellas sucht den Ansa mit Gründen der Ehre und Freundschaft von seinen Bewerbungen abzuhalten. Der erhitzte Freund will den Namen des Gegners wissen; Torrellas nennt sich. Der Zweikampf soll beginnen. Da tritt der Admiral auf und bittet seinen Wirth, ihm Saragossa's Merkwürdigkeiten zu zeigen; zugleich entdeckt er ihm, Violante's Art bei Ueberreichung der Bittschrift habe ihn bezaubert. Neue Qual des Torrellas. Die Nachricht, Karl wolle sogleich nach Valladolid, nöthigt den Admiral zum schnellen Aufbruch. Torrellas allein. Zu ihm Violante verschleiert. Sie bietet ihm ihre Hand sogleich an, ehe noch die Bittschrift beantwortet ist, um Eifersucht und Zweikämpfe mit einem Schlage zu hemmen. Es ist leider zu spät. Verwirrt entfernt sich Torrellas. — Gehölz. Der Bauer Benito, in einem Busch versteckt, harrt auf sein Mädchen Gila; sie hat ihn zum Besten und erscheint nicht. Statt ihrer Ansa und Torrellas, von Benito belauscht. Das Pferd des Torrellas ist gestürzt, er hat sich die Hand gelähmt, schlägt sich aber dennoch. Allein der Degen entsinkt der kraftlosen Hand. Ansa schenkt ihm

das Leben, welches jener nur annimmt, als der Gegner sein Ehrenwort verpfändet, Niemandem in der Welt den Unfall des Torrellas zu entdecken. Beide entfernen sich. — Serafina, als Jägerin mit Hunden und einem Jagdspiess, in ihrem Gefolge Landleute. Sie finden den versteckten Benito. Er erzählt, was er mit angesehen hat. Auch die Namen Violante, Ansa, Torrellas hat er behalten. Da entspringt in der Brust der Serafina der teuflische Gedanke, die empfindlichste Rache an der Ehre des verhassten Geliebten zu nehmen.

Saragossa. Zimmer der Violante. Zu ihr Torrellas. Er will Abschied nehmen, wenn auch sein Herz bricht. Denn mit starken Banden hält ihn die Scham vor seinem Nebenbuhler ab, ihm je wieder Stirn wider Stirn entgegenzutreten. Da fährt Serafina vor, ihre sogenannte Freundin, die sie im Herzen hasst wie den Tod, zu besuchen. Torrellas versteckt sich. Serafina bittet die Freundin, doch zu erlauben, dass der Vetter Torrellas hier einige Worte in ihrer Gegenwart mit ihr wechseln dürfe. Er wird geholt. Und nun folgt eine Rede der Serafina, schlau und hämisch für Beide gemacht, in welcher der grosse Meister sich selbst übertroffen hat.*) Jedes Wort dringt wie ein in Gift getränkter Pfeil aus dem grimmigen Herzen und mordet die Ehre des Ritters tausendfach; dann eilt sie fort.**) — Torrellas Herz ist gebrochen, nicht so Violante's. Klar durchschaut sie den in die Wahrheit eingemischten Trug. Ihre Liebe ist unverwandelt; aber nicht eher will sie den Geliebten sehen als bis er seine Ehre eingelöst oder selbst den Tod gefunden hat. Im Kloster will sie den Ausgang abwarten. So entfernt sie sich, ohne seine Antwort zu hören.

Akt 3. Heerstrasse bei Saragossa. Torrellas hat im Gefühl der Schande die Stadt verlassen. Da kommen lustige Bauern (unter ihnen Benito) mit Eseln gezogen, ein Spottlied auf ihn singend:

Es kämpften zwei Ritter, den Degen in der Hand;
Dem Einen entfiel er sogleich in den Sand!

Ansa erscheint zufällig. Sogleich fällt ihn Torrellas an. Während des Gefechtes kommen der Admiral von Castilien, der Markgraf von Brandenburg, zuletzt der Kaiser selbst. Torrellas erklärt, Ansa habe ihm sein Wort gebrochen, sein Unglück und zugleich seine Schande zum Kinderspott gemacht, er verlange nach spanischem Recht einen grossen Zweikampf als Gottesgericht in Gegenwart des Königs, um

*) Wir wagen zu behaupten, dass diese Rede und die folgende der Violante selbst von Shakspeare nicht besser hätte gedichtet werden können. So innig vermählt ist Wahrheit mit Schönheit, so natürlich und doch symbolisch ist jeder Zug.

**) Eine ungefähre Verwandtschaft mit der Gräfin Orsina in Lessing's Emilia Galotti ist nicht zu verkennen.

seine Ehre einzulösen. Ansa, so gefordert, will sich nicht mit Worten rechtfertigen, und kann es auch nicht, da er keinen andern Zeugen des ersten Streites weiss. Der Admiral wird Torrellas Secundant, der Markgraf von Brandenburg Secundant des Ansa. Der Kaiser überträgt dem Connetable die Anordnung. Dieser entbietet sie auf den Schlossplatz von Valladolid, wohin Karl abreist. Die Ritter brechen auf. — Strasse. Violante erfährt von dem zurückgelassenen Diener des Torrellas den Hergang. Sie reist mit ihm nach. Denn so gross ist die Eil des Gekränkten gewesen, dass er an nichts weiter gedacht hat als seine Ehre einzulösen.

Landhaus der Serafina. Benito und Gila erzählen ihr die wichtigen Stadtneuigkeiten.*) Sie empfindet Reue, denn in ihrer Wuth hatte sie die Folgen nicht berechnet. Sogleich fährt sie nach Valladolid ab und nimmt den Bauer Benito mit. — Valladolid. Die Volksunruhen sind bei der Ankunft des Kaisers gestillt: Alles freut sich des herrlichen jungen Fürsten. — Kampfplatz. Der Kaiser auf einem Thron, mit dem goldenen Stabe der Gerechtigkeit; der Connetable auf einem kleineren Thron, vor ihm auf einem Tisch ein Messbuch, zwei Panzer, zwei Streitäxte, zwei Degen. An jeder Ecke des Kampfbezirks ein Waffenherold. Nun alle Einleitungen, Proben, Bewaffnungen, Schwüre und der Kampf selbst nach altem strengem Recht der Gottesgerichte.**) — Nach einiger Zeit, in der beide Gegner sich nicht verwundet haben, wirft der Kaiser den Stab hinab, und sie müssen sich versöhnen.***) Der Admiral, unterrichtet von Torrellas Liebe, hat seine Neigung besiegt und führt Violante zu den Füssen des Kaisers und in die Arme des glücklichen Torrellas, der Ehre und Geliebte zugleich wiedergewonnen hat. Serafina erklärt öffentlich, nicht Ansa habe geplaudert; Beide vermählen sich und mögen nun wechselseitig ihre unbesonnene Leidenschaftlichkeit gegen einander austoben. Der Kaiser schliesst mit der Erklärung, dies solle

*) Dies Wechselgespräch des Bauers und der Bäuerin wird eine schwierige Aufgabe für den Uebersetzer sein. Es ist unvergleichlich komisch; und der tiefe und ernste Eindruck, den gerade dies auf die Hörerin macht, scheint ganz shakspearisch, wie auch das Wortspiel, womit sie es gesteht:

Mas ay de mí! que, por mal
Que ellos me lo han dicho, yo
Bien lo he entendido.

**) Ausführliche Nachricht hierüber ist zu finden in Du Cange's Glossarium ad Scriptt. med. et inf. Lat. unter dem Worte Duellum. Calderon hat sich genau an das Geschichtliche gebunden.

***) Diese ganze Scene erinnert an Shakspeare's Richard den zweiten, Akt 1, Sc. 3, doch konnte Calderon bei den Hülfsmitteln seiner Bühne genauer verfahren als der Engländer. Auch ist bei diesem nur Durchgangspunkt, was bei jenem Hauptzweck ist.

der letzte öffentliche Zweikampf in Spanien sein; er werde den Papst ersuchen, solche gänzlich zu verbieten.

Auf drei Lustspiele wird hier verwiesen. 1) S. 249,1K; 130, 3H*) auf Ántes que todo es mi dama. 2) S. 256, 2K; 137, 1H**) auf Fuego de Dios en el querer bien. 3) S. 270, 1K; 148, 2H***) auf Peor está que estaba. Allein auch abgesehen davon trägt dies Drama überall den Charakter der höchsten Reife des männlichen Alters. Die Sprache ist ernst, gewählt, und frei von jenen üppig reichen Bildern, durch welche das brausende Gefühl sich Luft macht und welche, bei aller Anmuth in den meisten früheren Stücken, doch in den späteren, z. B. Fieras afemina amor, in Manier ausarten. Besonderer Fleiss in der Ausarbeitung ist überall sichtbar, und wo der schöpferische Geist des Calderon diesen anwendet, da muss wohl sein Erzeugniss vollendet genannt werden.

Der feierliche öffentliche Zweikampf, der den Mittelpunkt dieses Drama's bildet, begann am 29. December 1522 um eilf Uhr Vormittags. Er ist von einem niederländischen Edelmanne, Namens Heuter Delff, welcher Augenzeuge gewesen, beschrieben; diese Beschreibung ist mir aus der deutschen Uebersetzung bekannt, welche sich findet in: Leben, Regierung und Absterben der Könige in Hispanien, Nürnberg 1684, daselbst S. 491. Der Anfang lautet: „Zu Valladolit haben 2 von Adel, in Gegenwart Kaisers Caroli V. und dessen aufwartenden Obermarschalles dess Königreichs Castilien, auf offentlichem Mark, liederlicher Ursachen halber, mit einander gefochten. Sie waren beide aus einer Stadt, nemlich aus Caragoca, bürtig, beede über 25 Jahr noch nicht alt, beede von fürtrefflichem uraltem Geschlecht, deren Vorfahren zusamm geheuratet, und die vorhin rechte Kernfreunde und gute Spiesgesellen gewesen. Als sie das erstemal in geheim fochten, ward dem Peter Torellio (so hiesse der eine) von seinem Gegentheil, Hieronymo Anca, das Rappier aus der Hand geschlagen“ u. s. w. Ein Dorfpfarrer (bei Calderon der Bauer Benito) soll nachher die Sache verrathen haben.

Die nächste Quelle, aus der Calderon die geschichtlichen Thatsachen geschöpft hat, ist indessen wohl Prudencio de Sandoval, Vida y hechos del Emperador Carlos quinto t. I, p. 566—570 (Pamplona 1618 fol.). Daselbst heisst es unter Anderem (p. 568):

---

*) *Que si dijo algun proverbio:*
Ántes que todo es mi dama,
Mintió amantemente necio;
Que ántes que todo es mi honor,
Y él ha de ser lo primero.

**) *¡O fuego de Dios en todos!*

***) *Y aun está peor que estaba.*

„Los dos Cavalleros combatientes (Don Pedro de Torrellas y Don Geronimo de Ansa)....juraron que entravan en aquella pelea por la defensa de su honra.... y que no harian mala guerra peleando con fraude, ni se aprovecharian de hechizos, ni otra mala arte, ni de yervas, ni de piedras, sino que pelearian lisa y llanamente.“ Vergl. Calderon S. 271, 1 K; 149, 1 H:

¿Jurais que venis retado
De vuestro honor en demanda....
Jurais que en esta batalla
No entrareis mal ayudados
De nóminas, de palabras
Supersticiosas, de hechizos,
Caractéres, de medallas,
Ni otro algun pacto?

So hat unser Dichter den Hergang des Duells genau nach jener Quelle dargestellt; ob er aber die erste Veranlassung desselben aus einer Volkssage entnommen oder selbst erfunden hat, wage ich nicht zu entscheiden. Mir ist indess das Letztere wahrscheinlich. Nach der Geschichte waren die Gegner so erbittert, dass, als der Kaiser den goldenen Stab in die Bahn hinabgeworfen hatte, sie nur durch Gewalt getrennt werden konnten und sich nicht versöhnen wollten. Der Kaiser, über diese Hartnäckigkeit erzürnt, liess Beide in das Gefängniss setzen und gab sie nicht eher frei als bis sie sich die Hände gereicht und aller Feindschaft abgesagt hatten.

Noch im Jahre 1538 ward in Frankreich unter Franz dem ersten ein gewisser Dinteville abwesend zum Tode verurtheilt, weil er, mit Genehmigung des Königs zum öffentlichen Zweikampf gefordert, sich nicht gestellt hatte.

Dass dieses das letzte Duell dieser Art in Spanien gewesen, kann man dem Calderon wohl um so mehr glauben, als in der That die Tridentinische Kirchenversammlung diese Gottesurtheile als gottlos in christlichen Landen untersagte (Synodus Tridentina, Sessio 25, cap. 19).

Den Anachronismus, dass am Schluss Papst Paul der dritte und die Tridentinische Kirchenversammlung schon vorläufig erwähnt werden, mögen die Gelehrten verzeihen.

Das Spottlied der Bauern am Anfang des dritten Akts:

Salieron á reñir dos caballeros,
Cayósele la espada al uno de ellos

scheint mir ganz den Charakter eines spanischen Volksliedes zu haben, das bei dieser Gelegenheit gemacht worden, und von Calderon aufgenommen ist*).

S. 259, 1 K; 139, 2 H: *Vado á los temores da.*

*) Sowie es Fall ist in La niña le Gomez Arias.

D. Quixote I, Kap. 51: „dando vado á nuestras pasiones“. S. die Anmerkungen daselbst.
S. 260, 1K; 140, 1H: *¡Buena Pascua te dé Dios!*
Vergl. Los dos amantes del cielo II, 627, 1K; III, 238, 3H: *¡Buena Pascua te dé Dios!* D. Quixote II, Kap. 13: „¡Mala Pascua me dé Dios!“ S. die Anmerkungen daselbst.

---

53. La niña de Gomez Arias. (Das Mädchen des Gomez Arias.) II, 388K; IV, 23H.*)

Ein Trauerspiel, das seinen Platz unter den vollendeten erhalten wird.

Akt 1. Granada. Strasse vor dem Hause des Diego de Mendoza. Dessen Tochter Beatriz wird von Felix, welcher verwundet mit einer Binde am Fenstergitter steht, mit Liebesbewerbungen bestürmt. Sie weist ihn mit Verachtung zurück und wirft ihm vor, er habe sich aus Feigheit vor ihrem Bräutigam Gomez Arias todt gestellt und so diesen zur Flucht aus Granada gezwungen. Felix schwört, den Gomez aufzusuchen und in dessen Blut sich von diesem Vorwurf zu reinigen. — Zimmer des Diego. Er meldet seiner Tochter Beatriz, die Königin Isabella werde nach Granada kommen, um persönlich die rebellischen Moren und deren Führer Cañeri aus ihren Schlupfwinkeln zu verjagen. Er selbst sei zum Hauptmann der Stadttruppen ernannt und habe sie, die Beatriz, dem Juan in Guadix zur Braut bestimmt.

Guadix. Strasse vor dem Hause der Dorotea. Gomez Arias erhält von seinem Diener Gines Vorwürfe wegen seines rohen Lebens und der Verführung der Frauen. Seine Antworten zeigen frechen, tyrannischen Uebermuth und grobe Lüsternheit. Sie treten in das Gemach der Dorotea. Ihr ganzes Herz hat sie ihm geschenkt auf sein Wort, sie zu ehelichen. Durch schmeichelnde Vorwürfe weiss er sie noch mehr zu entflammen. Ihr Vater kommt mit Felix. Gomez und Gines verstecken sich, wo sie die Unterredung hören können. Felix ist gekommen, den Gomez in Guadix aufzusuchen, und bittet den alten Freund seines Vaters um Beistand. Auch Dorotea horcht und erfährt, dass der Gebieter ihres Herzens in Granada eine Braut habe. Er aber freut sich zu hören, dass Beatriz nicht im Einvernehmen mit Felix stehe, und beschliesst sie bald wieder zu besuchen. Als Felix fort ist, erscheint Juan und hält bei dem Alten um seine Tochter an. Erfreut über die ehrenvolle Verbindung sagt der Vater sie ihm zu. — Dorotea und Gomez allein. Beide eifersüchtig. In

*) 'Uebersetzt von Gries, Bd. 8, und von der Verfasserin der Roland's Abenteuer, Gotha 1825.'

den Vorwürfen der Dorotea spricht innige Liebe zu Gomez, Unschuld und entschiedene Abneigung gegen Juan; aus den Worten des Gomez blickt schon die Sehnsucht nach Beatriz hervor und die Geringschätzung gegen wahre Anhänglichkeit auf Leben und Tod bei einer Frau. Er will fort; sie hält ihn. Bei dem Geräusch kommt der Vater. Gomez sagt, er suche seinen Gegner Felix, der in dies Haus gegangen ist. Plötzlich erscheint Felix wirklich. Sie ziehen die Degen; die Weiber löschen das Licht aus. Der Bediente Gines schreit in der Angst: „Ich bin todt!“ Felix glaubt, er habe den Gomez durchbohrt, und eilt weg. Es kommt Licht. Der Alte will den Felix aufsuchen und mit dem Gegner versöhnen, und befiehlt der Tochter, so lange den Gomez aufzuhalten. Drohungen sie zu verlassen und Schmeicheleien verleiten das bethörte Mädchen, sich dem Verführer ganz zu ergeben. Sie hat ihm ihr Herz auf ewig geschenkt: wie sollte der seinen Eid brechen, den sie anbetet!

Akt 2. Wildes, entlegenes Thal, umgrenzt von den steilen Felsen der Alpujarras, auf denen die empörten Moren und ihr schwarzer Führer Cañeri hausen. Hier lagern sich nach zweitägiger Reise Gomez Arias und Dorotea auf der Flucht aus dem väterlichen Hause. Mit tückischen Schmeichelworten bewegt er sie, sich hier durch Schlaf zu erquicken. Kaum ist sie eingeschlummert, so reitet er mit den Pferden und dem Diener davon. Vergeblich hält ihm dieser die Gefahr vor, in welche die Nähe der morischen Feinde das arme Mädchen bringt. Der gezückte Dolch bringt den Diener zum Schweigen. — Dorotea allein: sie spricht im Traum ahnende Worte. Cañeri, mit zwei Moren vom Felsen herabsteigend, findet die Schläferin. Gewaltige Glut für das weisse schlafende Engelsbild ergreift den Schwarzen; ehrerbietig, anbetend fällt er vor ihr nieder. Sie erwacht. Vor ihr das schwarze Scheusal in demüthiger Ergebung; der Geliebte fort. Sie glaubt, er sei unter den Christen, welche die Moren eben getödtet haben. Ein ungeheurer Schmerz ergreift sie, aber es ist noch nicht der ächte, der sie vernichten und heilen soll: denn sie glaubt, der Geliebte sei im Kampfe für sie gefallen. Ehrfurchtsvoll wollen die Moren sie zu ihren Felsen hinauftragen — da erscheint Diego an der Spitze christlicher Schaaren, Cañeri flieht, und Dorotea wird von Diego nach Granada zu seiner Tochter Beatriz geführt.

Granada. Gomez Arias mit dem Diener bei Beatriz. Auch hier sucht er durch erdichtete Eifersucht das Herz des treuen Fräuleins noch mehr zu bestricken. Felix kommt. Auf Beatriz Bitte verbirgt sich Gomez, und hört, wie Felix sich rühmt ihn erschlagen zu haben und wie sie stolz und spröde ihn misshandelt. Plötzlich ist Diego mit Dorotea vor der Thür. Felix flüchtet durch den Garten, sieht aber zuvor den todtgeglaubten Gomez. Dieser wird von Bea-

triz in ihr Kabinet eingeschlossen, und Dorotea in den Garten geführt. — Diego allein; zu ihm der Vater der Dorotea aus Cadix, wo er als Hauptmann in Garnison ist. Diego entfernt sich einen Augenblick. Dorotea tritt in das Zimmer; der Vater erkennt sie und will sie erstechen. Das Licht geht aus. Sie ruft um Hülfe gegen den Vater. Der versteckte Gomez glaubt die Stimme der Beatriz zu hören, erbricht die Thür, und entflieht im Finstern mit Dorotea, in der Hoffnung eine neue Beute seiner Lust gewonnen zu haben. Der Alte folgt. Beatriz erfährt von Gines die Sache; bei ihrer eifersüchtigen Wuth tröstet sie der Diener:

Wüthe nicht so sehr um sie:
Denn schon an dem nächsten Hügel
Rächt er dich an jenem Mädchen.

Akt 3. Thal wie am Anfang des zweiten Akts. Gomez Arias mit Dorotea. Seine Wuth über den Missgriff bricht in rohe Schmähungen und Misshandlungen aus; erst jetzt entdeckt sie, dass der, welchen sie zum Gefährten ihres Lebens erkoren, sie hasst und verachtet. Mit dem Bewusstsein hievon erwacht eine ungeahnte Gewalt und Tiefe des Gefühls in ihr. Er will sie verlassen; sie fordert den Tod, aber von ihrer Seite soll er nicht. Da winkt Gomez Arias den Moren; auf ihrer Felsenzinne zeigt sich Cañeri, und der christliche Ritter bietet dem Moren sein Weib Dorotea als Sklavin zum Verkauf. Der glückliche Schwarze bietet unermessliche Reichthümer aus seinen Felsenschluchten für das geliebte Weib. Er geht, sie zu holen. Jetzt wendet sich Dorotea mit Bitten und Thränen an Gomez*), welche die Steine zum Erbarmen hätten bewegen können, nicht ihn. Cañeri führt sie freudetrunken und ehrerbietig ab, und Gomez nimmt den schändlichen Kaufpreis. Als Gines seinem Herrn wegen dieser Barbarei Vorwürfe macht, giebt dieser ihn dem Moren als Zugabe mit in den Kauf. — Die Ohren des Mannes sind bei den Klagen der Unglücklichen verschlossen geblieben, aber nicht die Pforten des Himmels. Die Strafe naht.

Granada. Gomez meldet sich bei Beatriz mit seinen Edelsteinen und erzählt ihr frech, aus Liebe zu ihr habe er die Nebenbuhlerin verkauft. Jetzt erblickt Beatriz schaudernd den Rand des Abgrundes, an welchem sie schwebt. Sie glaubt in der Ferne die warnende Stimme der Dorotea zu hören, und verlässt den Gomez auf ewig.

---

*) Diese Rede scheint mir das Höchste zu sein, was ich in einem Drama in dieser Art kenne. Es ist nicht das wunderbar ergreifende Versmaass allein, nicht die Fülle der Bilder, nicht die Wahrheit in jedem Wort: es ist die unergründliche Tiefe und unerschwingliche Höhe des Gefühls, welche nur in den höchsten Momenten besonders begabte Gemüther ergreifen kann.

Er meint indess:

Ich will sie doch schon betrügen:
Ist sie eitel doch und stolz
Und voll Eifersucht.

Ebene vor der morischen Felsenfestung Benamegi, in welcher Cañeri und Dorotea sind. Die Königin Isabella befiehlt die Festung zu stürmen. Da wirft sich Dorotea's Vater vor der Königin nieder und klagt ihr seine Schmach; denn seine Tochter hat Gelegenheit gefunden ihm aus der Haft zu schreiben und hat weder ihre Schuld noch ihr Unglück verhehlt. Die Königin setzt einen hohen Preis dem aus, der Gomez Arias lebend oder todt einliefert, und schwört weder die Kleider zu wechseln noch unter einem Dach zu schlafen, bis Benamegi eingenommen und Dorotea befreit ist. — Benamegi. Cañeri bestürmt Dorotea mit zärtlichen Bitten um Gegenliebe. Das Treffen ruft ihn ab. Dorotea, allein, öffnet die Kerker, in welchen die gefangenen Christen schmachten; sie machen sich frei und ergreifen die Waffen. Die Moren, von vorn und im Rücken angegriffen, müssen sich ergeben. Siegreich zieht die Königin Isabella in Benamegi ein. Einige Bauern bringen den Gomez Arias gefangen. In Gegenwart der Königin und des Hofes wird er mit Dorotea zur Herstellung ihrer Ehre vermählt. Alsdann, trotz der Bitten der Gemahlin und des Vaters, wird ihm der Kopf von Henkers Hand abgeschlagen.

Die liebende Vorsorge höherer Wesen waltet sichtlich über den vom ruchlosen Gomez versuchten Frauen. Beatriz, ganz zu Anfang der Tragödie leidenschaftlich verliebt, unbesonnen und grausam gegen den sie liebenden Felix, wird ohne ihr Verdienst dem drohenden Abgrund entzogen, erhält Ehre, anständige Heirath und ein bürgerliches Philisterglück, und erkennt dabei die Gefahr, in der sie gewesen, nicht zu spät. Sie hat den Gomez geliebt und wird mit Juan zu ihrem Glück vermählt, so wie Juan seinerseits die Dorotea geliebt hat und Beatriz statt dieser zur Gattin erhält: so eignen sich Beide für einander. Dagegen wird Dorotea nach kurzer Lust unaussprechlichen Qualen Preis gegeben und eben dadurch einer Läuterung gewürdigt, welche sie erhebt und sie aus weiter Ferne der glorreichen Schaar der Märtyrer anreiht. Aber Krone des Drama's ist die Königin Isabella. Sie weiss, dass sie die stellvertretende Verwalterin des höchsten Richters ist, indem sie die ewig denkwürdigen Worte am Schlusse ausspricht:

Bei jeglichem Verbrechen ist der König
Gekränkt zumeist; verzeihest Du die Kränkung,
Ich nicht, dass ich der Folgezeit die Pforte
Nicht öffne zur Verzeihung gleicher Schuld.

Auch dies köstliche Drama ist nach einer spanischen Sage, welche sich in Volksliedern fortgepflanzt hat, von Calderon bearbeitet. Niemand, der Gefühl für den Charakter der Volkslieder hat, wird dies verkennen in den Worten, welche die erwähnte Rede der Beatriz wiederholt durchziehen, S. 407, 2. 408, 1 K; 39, 2. 3 H:

Señor Gomez Arias,
Duélete de mí;
No me dejes presa
En Benamegí.

Entscheidend ist die Stelle S. 411, 2 K; 42, 2 H, wo Dorotea, bei den Moren gefangen, durch Musik unterhalten wird und ihr eigenes Unglück besingen hört in den volksmässigen Worten:

Señor Gomez Arias,
Duélete de mi,
Que soy niña y sola,
Y nunca en tal me vi.

Sie ruft verwundert:

¿Ya anda en canciones mi historia?

Hiemit sind die Parodien dieser Stelle in Verbindung zu bringen in den Dramen La dama duende I, 199, 2 K; I, 177, 1 H, Luis Perez el Gallego IV, 397, 1 K; II, 447, 1 H, Hado y divisa de Leonido y Marfisa II, 601, 1 K; IV, 375, 1 H, La fiera, el rayo y la piedra II, 197, 2 K; II, 498, 2 H, Apolo y Climene II, 537, 1 K; IV, 172, 1 H. S. zu Luis Perez el Gallego (Nr. 49).

Die Zeit, in welche unser Drama fällt, ist genau bestimmt. 1492 ward Granada von Ferdinand und Isabella eingenommen; die Moren behielten die freie Ausübung ihrer Religion. Nach mehreren Empörungen entstand im Jahre 1500 ein allgemeiner Aufstand in den Alpujarrasgebirgen, welcher mit gänzlicher Unterdrückung der dortigen Moren endete.

S. 392, 2 K; 26, 3 H: *..desde que Flándes*
Os vió en la edad mas ardiente
Ser el Eurfalo y Niso
De sus militares huestes.

Die stehende Redensart von Kriegsthaten in Flandern stört doch hier am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts etwas, um so mehr da sich derlei so leicht vermeiden lässt. Euryalus und Nisus (Virgil Aen. IX, 176 fgg.) kommen auch vor Peor está que estaba I, 224, 1 K; I, 101, 2 H: *..Que ni Pílades y Orestes Ni Eurfalo y Niso fueron Amigos mas sin dobleces.*

S. 396, 2 K; 30, 2 H: *Cayóse la casa á cuestas,*
Como dicen los fulleros.

Vergl. zu Hado y divisa de Leonido y Marfisa (Nr. 73) II, 604, 1 K; IV, 377, 3 H.

S. 402, 2 K; 35, 1 H: *Gin. .. Un bofeton. Gom. Bofeton?*
Gin. ¿No lo hizo desta manera
Al salir de la leonera
Manuel Ponce de Leon?

Eine Anspielung auf die Strafe, welche Manuel Ponce de Leon seiner spröden Geliebten gab, als er für sie in Gegenwart der Königin Isabella und des spanischen Hofes den Handschuh aus dem Löwenzwinger geholt hatte. Uns Deutschen ist die Sache vornehmlich aus Schiller's Handschuh bekannt. In der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts erzählte sie mit einigen Abweichungen als Novelle Bandello (Th. III, Nov. 39).*) Spanische Gewährsmänner der Sage sind genannt in den Anmerkungen zu der Stelle des Don Quixote II, Kap. 17: „segundo y nuevo Don Manuel de Leon, que fué gloria y honra de los españoles caballeros". Der bekannteste Gewährsmann ist Gines Perez de Hita (Historia de las guerras civiles de Granada), aus welchem wahrscheinlich auch Calderon entlehnte. Er sagt Kap. 17**): *..O el bravo Don Manuel Ponze de Leon llamado (Aquel que sacara el guante Que por industria fue echado Donde estavan los leones Y el lo saco muy osado).* Wir fügen hinzu eine Stelle des Lope de Vega aus dem Lustspiel El guante de Doña Blanca. (Vega del Parnaso in: Obras sueltas t. IX, p. 38.) *Rey: Que los Castellanos suelen Alabar de un caballero, Que (como aqui nos sucede) Sacó un guante, que su Dama Dejó cautelosamente Caer entre dos leones Por probarle. D. Pedro: No conviene, Señor, imitar su hazaña, Que esse Fidalgo valiente Le dió un bofeton despues.* Uebrigens finden wir noch eine Rheinsage, welche in einem geschichtlich nicht nachzuweisenden Zusammenhange mit der spanischen steht. Es ist dies die von Kuno dem Kurzbold von Lahnstein, welcher es mit Löwen und Riesen aufgenommen, und darum die Weiber hasste, weil er von der Kunigunde verschmäht wurde. S. Ekkehardus de casibus monasterii S. Galli ap. Goldast I, p. 29.

Die Rede der Beatriz S. 409, 2 K; 41, 1 H enthält manche Anklänge an den Schluss des zweiten Aktes von Saber del mal y del bien I, 155, 2 K; I, 30, 3 H. So hier:

Cadáver de amor ha sido
Esa dama....
Mudamente me ha avisado:
Huye el verte en el estado
Tú, en que me miras á mí.

*) 'Vergl. des Verfassers Balladen und Romanzen der deutschen Dichter Bürger, Stolberg und Schiller, Berlin 1827, S. 142 fgg.'

**) 'S. Rom. gen. por Duran t. II, Nr. 1121. Vergl. Bd. I, S. 399 der neueren Ausgabe von Depping's Romanzensammlung.'

Dort mehr gedrängt:

Un cadáver soy,
Y en vuestro rostro he leido:
Como tú te ves me vi,
Veráste como me miro.

S. die Bemerkung dort (Nr. 50).

Von der ungeheuren Wirkung dieses Trauerspiels auf der Bühne theilt Huerta (Theatro Hespañol II, 1, p. VII) einen schlagenden Beweis mit. Ein Alguacil sass auf der Bühne mit als Zuschauer. Als er sah wie der Offizier seine Dame den Moren verkaufte, sprang er mit dem Degen in der Hand auf den Schauspieler los, der den Gomez Arias spielte. Dieser musste eilig von der Bühne entfliehen, um der Wuth des ehrlichen Alguacil zu entgehen.

54. El Alcalde de Zalamea. (Der Richter von Zalamea.) IV, 88 K; III, 67 H.*)

Akt 1. Heerstrasse. Abtheilungen von Soldaten auf dem Marsch, unter ihnen eine Marketenderin. Sie erwarten, am Abend in Zalamea**) einquartiert zu werden. Der Soldatenwitz und die Marketenderlieder sind so aus dem Leben gegriffen und charakteristisch, dass man hier abermals den Calderon von einer neuen Seite kennen lernt. — Zalamea. Die Quartierbillets werden vertheilt. Der Feldwebel giebt dem Hauptmann eins auf den reichen Bauer Crespo, wegen der schönen Tochter des Hauses. Der Hauptmann meint, es werde doch nur ein Bauermädchen mit hässlichen Händen und Füssen sein. Um Crespo's Wohnung schleicht der Dorfedelmann, ein verliebter alberner Hungerleider. Er sucht die Armseligkeit seiner Lage, seines Verstandes und Muthes hinter hochtrabenden Worten und Grosssprechereien zu verbergen.***) Isabel, das schöne Bauermädchen, tritt zufällig an das Fenster und weist den Narren entschieden ab, doch entfernt er sich erst, als der alte Crespo mit seinem Sohne Juan vom Felde kommt. Der hohe feste Sinn, das derbe und schlichte Wesen, der Reichthum des kräftigen Bauers bildet den Gegensatz zu der Nichtigkeit des Edelmannes.

Haus des Crespo. Isabel begiebt sich in ein oberes Zimmer und schliesst sich dort ein. Der Hauptmann bezieht sein Quartier. Seine Neugier wird durch die Zurückgezogenheit des Mädchens gereizt. Eine List verschafft ihm den Anblick Isabel's, indem ein Soldat

*) 'Uebersetzt von Gries, Bd 5, und von v. d. Malsburg, Bd. 5.'

**) Ein Flecken in der Provinz Estremadura.

***) Spanische Charaktere dieser Art sind öfter in altenglischen Lustspielen lächerlich gemacht. Man sieht, dass sie national sind. 'Vergl. Anhang unter Nr. 96'.

vor seiner Wuth bis zu ihrer Kammer flüchten muss. Entzückt von ihrer Schönheit, wirbt er um sie. Vater und Bruder kommen dazu. Schon beginnt der Streit. Da erscheint der General Lope de Figueroa*), ein alter Krieger, die Gicht in den Füssen, Muth und Feuer im Herzen. Er jagt den Hauptmann und alle Soldaten aus dem Hause, das er selbst bezieht. Crespo flucht wenn er flucht, ist grob wenn er grob ist, höflich wenn er höflich ist, und gewinnt so Liebe und Achtung des Generals.

Akt 2. Strasse des Fleckens. Der Hauptmann klagt seine glühende unbesiegliche Leidenschaft für Isabel den Kriegsgefährten. — Gartenlaube des Crespo. Abend. Lope mit dem Bauer und seinen Kindern. Schönheit und Sittsamkeit des Mädchens, Verstand und Biederkeit des Alten, Muth und jugendliche Frische des Juan erquicken den edlen Krieger. Da erschallen vor dem Hause, vom Hauptmann veranstaltet, Musik und Liebeslieder an Isabel. Lope und Crespo verbergen mit Mühe ihre Wuth über diese Frechheit. — Vor dem Hause. Nacht. Der Hauptmann verkleidet, Spielleute, Soldaten. Zu ihnen aus verschiedenen Thüren Lope und Crespo mit gezogenen Degen. Alle fliehen. Nur die beiden Alten bleiben, und fechten im Dunkeln. Da erkennen sie sich. Die Achtung des Generals für den Bauer nimmt dadurch noch mehr zu. — Morgen. Lope hat sämmtliche Truppen aufbrechen und abziehen lassen. Er nimmt herzlichen Abschied, beschenkt Isabel, und nimmt Juan, der Soldat zu werden wünscht, in seine Dienste. Die Trennung des Vaters vom Sohn kann als ein Muster aller Familienscenen gelten. — Nacht. Die Soldaten sind fort. Crespo geniesst mit seiner Tochter der erquickenden Kühle im Mondschein vor seiner Thür. Da stürzt der Hauptmann, von böser Lust getrieben, mit einigen Soldaten hervor und raubt das Mädchen. Der Vater folgt mit dem Degen der Schreienden. In der Eil fällt er, die Soldaten fassen ihn und binden ihn an einen Baum. Von fern erschallt der Angstruf der Jungfrau. — Auch Juan hört das Wehklagen eines Weibes im Walde; gehorsam dem Rath des Vaters, vor Allem den Frauen zu Hülfe zu kommen, folgt er der Stimme.

Akt 3. Gegen Morgen. Die Sonne steigt über dem Jammer der geschändeten, verlassenen Isabel herauf. In dem Dickicht des Waldes sucht sie sich vor der Welt, vor sich selbst zu verbergen. Hier findet sie den Vater an einen Baum gebunden, sie erzählt ihm ihre Schmach und wie der Bruder zu spät gekommen sei und mit dem Hauptmann gefochten habe. Indess sei sie geflüchtet. Sie bindet den Alten los. Beide gehen nach Hause zurück, der Vater im ungeheuren Unglück klar und entschieden. — Zalamea. Der Schreiber mel-

*) Er tritt noch einmal auf in Amar despues de la muerte (Nr. 57).

det dem Crespo, dass er zum Schultheiss (Alcalde) des Orts erwählt ist. — Der Hauptmann, von Juan verwundet, ist nach Zalamea zum Wundarzt gebracht. Er ist verbunden, und will aus Furcht wieder fort. Da erscheint der neue Schultheiss Crespo mit den Schöppen und dem weissen Stabe, dem Zeichen seiner Würde. Der Hauptmann wird in das Gefängniss abgeführt, trotz aller Protestation. Hier Crespo mit ihm allein. Er stellt den Richterstab bei Seite, und sucht nun als Vater einen Weg zu dem Herzen des Verführers. Er spricht zu ihm von seiner unbefleckten Abkunft, seinem Reichthum, seiner Gesinnung. Er will Alles was er besitzt verkaufen, es der Tochter als Mitgift geben und mit dem Sohn sein Lebtag als Tagelöhner dienen; nur solle der Hauptmann die gekränkte Ehre des Mädchens reinigen. Rohe Schimpfworte sind die Antwort. Da fällt der feste Greis dem Ehrenschänder zu Füssen und fleht mit Thränen, er, der nie geweint. Pöbelhafte Drohungen sind Alles, was der Hauptmann erwiedert. Jetzt fasst sich der Mann, und verlässt gesetzt und besonnen das Gefängniss. — Auch Juan kommt nach dem Dorfe. Ihn lässt der Vater, als Schultheiss, gleichfalls gefangen setzen, weil er gegen seinen Hauptmann den Degen gezogen und ihn verwundet hat.

Lope de Figueroa mit dem ganzen Regiment kehrt nach Zalamea zurück, um den Hauptmann, welchen ein Dorfschulz gefangen hält, mit Gewalt aus der Haft zu holen. Wie zwei Felsen stehen die beiden Greise, der Bauer und der General, Crespo und Lope einander gegenüber. Keiner giebt einen Schritt nach. Schon befiehlt Lope den wüthenden Soldaten, Gefängniss und Dorf anzuzünden — da tritt der König Philipp II. mit Gefolge auf. Er ist, wie die Truppen, auf dem Wege nach Portugal. Der Schultheiss überreicht ihm eine Schrift, worin das Verbrechen des Hauptmanns sowie das Urtheil enthalten ist. Der König genehmigt die Sentenz. Das Gefängniss öffnet sich: man sieht den Hauptmann auf einem Stuhl sitzend, erdrosselt. Schon vor des Königs Ankunft hat Crespo die Strafe vollzogen. Philipp ernennt ihn zum beständigen Schultheiss des Fleckens. Der Vater übergiebt die Tochter einem Gatten, der nicht auf den Stand sieht, indem er sie in ein Kloster bringt, und Juan, frei gelassen, folgt dem Heere des Königs.

Wäre dies Schauspiel jetzt geschrieben, würde man es ein Revolutionsstück nennen. Allein wer ganz in der poetischen Anschauung und Darstellung lebt wie Calderon, wird wohl nie derlei missliche praktische Zwecke mit seinem Kunstwerk verbinden wollen. Nur das wirkliche Missverhältniss, wenn der Geist die Form verlassen hat so dass diese starr und todt erheucheltes Leben führt und dagegen der Geist wo anders Raum sucht und Wohnung nimmt, nur dieses

in seiner Furchtbarkeit in einem Trauerspiele darzustellen war eine des grossen Dichters würdige Aufgabe. So bilden die beiden nichtswürdigen Edelleute — der viehische, gefühllose Hauptmann und der alberne, feige Landjunker — die Gegensätze zu dem edelgesinnten Bauer und seinem Sohn.

Am Schluss heisst das Drama eine wahrhafte Geschichte *(esta historia verdadera)*. Die Zeit, in welche es fällt, ist genau bestimmt. Der König Philipp II. ist auf dem Wege nach Lissabon, um sich dort krönen zu lassen, S. 92, 1K; 70, 3H:

El Rey, nuestro señor,
Que el cielo mil años guarde,
Va á Lisboa, porque en ella
Solicita coronarse
Como legítimo dueño.

Zu dem Ende sind auch die Truppen dahin beordert. Dies war im Frühling 1581.*) Alle Nachrichten stimmen dahin überein, dass sich die Soldaten bei jenem Zuge grosse Ausschweifungen erlaubten und dass der König diese streng ahndete, wodurch sogar ein Aufruhr unter ihnen entstand. Eine ausführlichere Beschreibung der Reise Philipps II. als mir zur Hand ist könnte vielleicht den obigen Vorfall erwähnen.

La Huerta hat unter den Titeln von Lope de Vega auch El Alcalde de Zalamea. Doch möchte ich nicht eher eine Nachahmung oder Verbesserung durch Calderon in unserm Stück sehen, bis Jemand das wirkliche Vorhandensein jenes Drama's von Lope bewiesen hat, denn der Katalog bei la Huerta hat mehrere handgreifliche Unrichtigkeiten. In dem grossen Register der Dramen des Lope bei Nic. Antonius findet sich dieser Titel nicht.

Das Schauspiel des Calderon ist zuerst gedruckt Madrid 1653 in der Sammlung: El mejor de los mejores libros etc. Es führt daselbst den Titel El Garrote mas bien dado, den gewöhnlichen und diesen in der Ausgabe des Vera Tassis.

Eine Uebersetzung ist im Théâtre Espagnol II, 1 unter dem Titel Le Viol puni. Vor wenigen Jahren wurde eine neue Bearbeitung (wahrscheinlich nach dieser Uebersetzung) auf die Pariser Bühne gebracht unter dem Titel Le Paysan Magistrat. Mehr litterarische Nachweisungen findet man in der Einleitung zur Uebersetzung des O. v. d. Malsburg (Bd. 5) und im litterarischen Conversationsblatt 1823, Juli, Nr. 165. 166.

Ueber den Begriff eines spanischen Alcalde s. die Bemerkungen in Ideler's Don Quixote Bd. VI, S. 174, und über das dahin gehörige Sprüchwort „tener el padre Alcalde", von der Obrigkeit begünstigt sein, Bd. VI, S. 249.

*) S. Ferreras allgemeine Historie von Spanien, Halle 1760, Bd. X, S. 368.

S. 88, 1K; 67, 1H: .. *Órden, que es en caso tal*
Para él órden monacal,
Y para mí mendicante.

Das erste *órden* ist Befehl, das zweite Orden; *monacal* geht auf die reichen Mönchsorden, die liegende Gründe haben, *mendicante* auf die Bettelorden.

S. 89, 1K; 67, 3H und 98, 2K; 76, 3H sind alte Soldatenlieder, welche verdienten, mit anderen besonders gesammelt zu werden.

S. 98, 2K; 76, 2H: .. *Un ginete de la costa*

ist ein Strandreiter. Die spanische Seeküste war bedeckt mit der Caballería de la costa gegen die Ueberfälle der Mauren. Der Einzelne hiess ginete de la costa (s. D. Quixote I, Kap. 41). Sie mochten lumpig genug aussehen.

S. 98, 2K; 76, 3H: .. *Quiere que haya sido en lúnes.*

Der Montag (abgebildet mit den Hörnern des wachsenden Mondes auf dem Haupt) wird vom Pöbel witzig als der bestimmte Tag angesehen, wo Ehemännern und Liebhabern Hörner aufgesetzt werden.

S. 101, 2K; 79, 3H: *Que es del reñir imagino*
La gala el guardar la ropa,
Aunque del nadar se dijo.

Vergl. Los empeños de un acaso III, 290, 1K; II, 208, 3H: .. *Que aunque el refran por el nadar se dijo, Mas es que del nadar en toda Europa La gala del reñir, guardar la ropa.*

S. 106, 1K; 83, 1H: *En Castilla el refran dice*
Que el caballo (y es lo cierto)
Lleva la silla.

Das Sprüchwort heisst: „En Castilla el caballo lleva la silla.“ Der Sinn ist: In Castilien sieht man mehr auf die Herkunft des Vaters als der Mutter.

---

55. Gustos y disgustos son no mas que imaginacion. (Neigung und Abneigung liegen nur in der Vorstellung.) III, 120K; III, 1H.

Akt 1. Landhaus der Königin von Aragonien bei Saragossa. Von ihrem Gemahl verschmäht, vertrauert hier die Königin ihre Jugend mit wenigen Hofdamen. Ein Traum tröstet sie mit schmeichelnder Hoffnung, indem sie sich vom Könige angebetet sieht und als glückliche Mutter. Der Graf von Montfort bringt, ihr zur Gesellschafterin, seine Tochter Violante. — Ein Sturz des Pferdes nöthigt den König, in das Landhaus einzukehren. Er zeigt in rohen Worten seinen Widerwillen gegen die Königin, sie ihre demüthige Ergebung in ihr Schicksal, verbunden mit allem Stolz auf ihre Unschuld und ihr Recht.

Zimmer der Violante in Saragossa. Nacht. Die Dueña, vom König erkauft, bindet eine Strickleiter an den Balkon. Denn die Abneigung des Königs gegen seine Gemahlin rührt her aus glühender Leidenschaft für Violante. — Violante allein. Zu ihr Vicente von Fox. Zwei Jahre lang sind Beide heimlich vermählt. Der alte Familienhass zwischen den Häusern Montfort und Fox zwingt die Liebenden zum süssen Geheimniss. Violante wird zum Vater gerufen, Vicente bleibt im Finstern. Da steigt der König über den Balkon in das Zimmer. Vicente verbirgt sich. Violante findet bei ihrer Rückkehr den von Liebe geblendeten Fürsten. Erst schmeichelnd, dann mit Gewalt bestürmt er sie; Vicente bricht hervor, seine Gemahlin und Ehre gegen seinen König zu vertheidigen. Die Degen klirren. Da erscheint der Vater, Graf Montfort. Die Uebrigen entfernen sich, und Vicente erklärt ihm, er sei Gemahl seiner Tochter Violante: ihnen Beiden drohe gleiche Gefahr ihrer Ehre durch die Leidenschaft des Königs. Er möge bedenken, was ihm fromme. Der ehrenfeste Graf bescheidet ihn auf morgen vor den König, dort werde er Antwort erhalten.

Akt 2. Königlicher Palast. Der Graf erklärt, er habe, um den Streit der Familien auf immer zu vernichten, seine Tochter dem Vicente vermählt, und bittet um die Genehmigung des Königs. Dieser gewährt sie und zügelt für den Augenblick seine Eifersucht. — Zimmer im Hause des Grafen von Montfort. Die glücklichen Gatten wissen sich kaum zu finden, da der Segen des Vaters ihnen unverhofft zu Theil wird. Briefe des Königs stören die Freude. Violante erhält als Morgengabe eine Stadt, und Vicente den Befehl, Angesichts dieses zum Heer abzugehen. Er überlässt der felsenfesten Treue seiner Frau, zu thun was sie für das Beste hält. Sie beschliesst, während seiner Abwesenheit zur Königin zu ziehen. — Landhaus der Königin zu Miravalle. Violante bittet die Königin um Erlaubniss, bei ihr zu verweilen. Die Fürstin ist erfreut, eine Gefährtin zu haben, die auch von ihrem Gemahl getrennt ist.

Nacht. Vor dem Garten des Landhauses. Der König, vermummt, wartet auf die Rückkehr der Violante, um sie zu überfallen. Er hört, sie wolle bei seiner Gemahlin wohnen bleiben. Da ertönt aus einem Gartensaal an der Mauer Musik und Gesang. Violante am offenen Fenster erwartet den Vicente noch einmal zu sehen. So hatte er es geschrieben. Der König, vor dem Fenster, erkennt sie; sie hält ihn für den erwarteten Gatten. Bald bemerkt sie den Irrthum und zieht sich zurück. Die Königin, von Sehnsucht verzehrt, naht sich zerstreut dem Fenster. Ihr Gemahl hält sie im Dunkeln für Violante, denn nie hat er seine Frau aufmerksam angesehen noch herzlich mit ihr gesprochen. Sie benutzt die Täuschung, erfreut, endlich freundliche Worte der Liebe von ihrem Herrn zu hören, und entzückt ihn

durch anmuthige und verständige Reden, wie durch das Versprechen sich jede Nacht dort einzufinden. Vicente hat indess gelauscht und den König erkannt, nicht die Königin. Der König wird ihn gewahr ohne ihn zu erkennen; Vicente flieht vor der geheiligten Majestät, Zweifel und Vertrauen bemächtigen sich wechselweise seiner Seele.

Akt 3. Derselbe Ort. Viele Nächte sind verflossen: in jeder hat der König seine Gemahlin als Violante gesprochen und immer mehr lieb gewonnen. Denn auch das Geheimniss hat seinen Reiz. Heute bringt er ihr die Nachricht, ihr Gemahl Vicente kehre nach siegreichen Schlachten aus dem Felde zurück. Die Königin erschrickt. Degengeklirr: der Begleiter des Königs schlägt sich mit Vicente, welcher beim Anblick seines Königs flüchtet. Sie fangen den Diener Chocolate (Chokolade). Er bekennt, sein Herr, Vicente, sei dem Heere vorausgereist, um seine Gemahlin früher zu sehen, und habe hier den König mit einer Dame sprechen sehen.

Kammer der Violante im Landhause. Tag. Wiedersehen der beiden Gatten. *) Violante's reine Liebe zerstreut bald den Argwohn des Vicente. So reden, so empfinden kann keine Betrügerin. Nicht mehr glaubt er, was er am Gartenbalkon gesehen, was er gehört. Da erscheint der König. Die Sonnenhitze treibt ihn, hier Kühlung zu suchen. Aus Versehen geräth er in Violante's Zimmer, Vicente verbirgt sich, und hört hier wie der König sich aller glücklich verlebten Nächte am Balkon erinnert. Die Erstaunte weiss nicht wie ihr geschieht, nur ihr grenzenloses Unglück weiss sie. Vergeblich sind ihre Betheuerungen an den König, dass sie ihn seit langer Zeit gar nicht gesehen hat. Wozu die Verstellung? erwiedert er. Da erscheint die Königin, und ruft ihren Gemahl und Violante zu sich. Vicente, mit gezücktem Dolch, muss die Zeit abwarten, seine Ehre im Blute der Gemahlin rein zu waschen. Er verbirgt sich in der Nähe des Balkons. — Violante allein; zu ihr der Vater. Sie entdeckt ihm ihre Lage und betheuert ihre Unschuld. Der Vater glaubt ihr und vesrpricht ihr seinen Schutz.

Nacht. Gartenhaus mit dem Balkon. Von verschiedenen Seiten der König und Vicente im Dunkeln, ohne sich zu sehen. Dann die Königin, von Beiden für Violante gehalten. Als der König sie umfassen will, springt Vicente hervor, sie zu erstechen. Da erscheinen auf ihren Ruf der Graf, Violante und Gefolge mit Licht. Beide

*) Diese Scene ist in dreifüssigen gereimten Jamben, wo immer der 6te Vers in fünffüssigen Jamben den Schluss macht (so auch in La gran Cenobia I, 88, 2K; I, 197, 3H fgg.), und die Worte sind so edel, wahr und charakteristisch, dass nur bei Shakspeare sich etwas Aehnliches finden dürfte. Wer dem Calderon das Talent abspricht, seine Personen zu individualisiren, mag doch nur diese Stelle betrachten, und das ist unter tausenden Eine!

Männer erkennen die Königin. Reue und Scham ergreifen das Herz des verirrten Königs, als sie in verständiger, liebevoller Rede ihm das Geschehene enthüllt. Er führt sie als seine geliebte Gemahlin an den Hof, und Vicente bittet Violante um Verzeihung, dass er einen Augenblick an ihrer Treue habe zweifeln können.

Den Schluss macht Chocolate mit den Worten: „Dies ist wahrhafte Geschichte" u. s. w. Wahrscheinlich benutzte auch Calderon hierbei das vor mir liegende Werk: Anales de la Corona de Aragon por Çurita, t. I (Çaragoça 1610), f. 93—99. Peter II. König von Aragonien, ausgezeichnet durch seine ritterlichen Eigenschaften, vermählte sich im Jahre 1204 mit Maria, Titularkönigin von Jerusalem und wirklichen Erbin von Montpellier. Die Vermählung ward durch Bevollmächtigte abgeschlossen, ohne dass beide Gatten sich vorher kannten. Als sie nun zusammenkamen, fühlte Peter eine solche Abneigung gegen seine Gemahlin, dass er sie gar nicht sehen mochte. Die Chronik fährt fort (f. 95): „Die Königin hielt sich die meiste Zeit in der Stadt Montpellier auf, und der König lebte mit ihr nicht als Ehemann, sondern ergab sich ungezügelt andern Weibern, da er diesem Laster sehr ergeben war. Einst war die Königin in Miraval, und der König Don Pedro in einem benachbarten Ort, mit Namen Lattes. Da brachte ihn ein vornehmer Aragonier, Don Guillen de Alcala, durch grosses Bitten an den Ort hin, wo die Königin war, oder vielmehr durch das Vorgeben (wie in den Schriften darüber berichtet wird), dass es ihm gelungen sei eine Frau, um welche der König lange warb, zu seinem Willen zu bewegen. Statt dessen aber brachte er ihn in die Kammer der Königin: und in dieser Nacht, in welcher sie mit dem König Gemeinschaft hatte, ward sie von einem Sohn schwanger, welchen sie in Montpellier gebar." Dieser Sohn ist der berühmte Eroberer König Jayme (Jakob I.), welcher den Moren Majorka, Minorka und Valencia abgewann. *) Trotz der Geburt des Kronprinzen, einer Frucht der Täuschung und Liebe, blieb die Abneigung des Königs gleich gross nach wie vor. Er drang auf Ehescheidung. Maria begab sich nach Rom, um dort persönlich ihre Rechte gegen ihren Gemahl zu vertheidigen. Schon hatte der Papst für sie entschieden, da machte der Tod des Königs Peter II. in der Schlacht bei Muret (1213) dem Streit der Eheleute ein Ende. Die Königin blieb nun in Rom und starb daselbst 1218.

Die Erzählung, wie sie die Chronik darbietet, ist ganz geeignet als Novelle behandelt zu werden, und so hat denn auch Bandello (Th. II,

*) Hierauf bezieht sich der helle, stärkende Traum der Königin Maria im Anfang des Calderon'schen Drama's. So genial wusste unser Dichter jeden geschichtlichen Umstand zu benutzen.

Nov. 43) dieselbe nur wenig erweitert in seine reiche Sammlung aufgenommen. In der Einleitung wird als Gewährsmann der Spanier Ramiro Torriglia genannt. Er giebt das Jahr 1190 an und nennt den König von Aragonien einen Grafen von Barcelona.

Gustos y disgustos son no mas que imaginacion ist zuerst gedruckt im Jahre 1657*) und gehört in aller Hinsicht zu den trefflichsten Werken des unerschöpflichen Dichters. Es unterscheidet sich bedeutend zu seinem Vortheil vor den andern eilf Schauspielen des 5ten Theils bei Vera Tassis, welche aus späteren Jahren herrühren.

Gozzi hat dies Drama für die venetianische Bühne bearbeitet, wo es 1771 unter dem Titel Le due notti affannose aufgeführt ist (abgedruckt in den Opere, Venezia 1772, t. V, p. 1). Wir müssen hier wiederholen, dass dieser Italiener in neuerer Zeit uns viel zu hoch gestellt zu werden scheint, sowohl seinem Talent als seinem Willen nach. Wunderbar müsste es auch zugehen, wenn ein Mann, der die Satiren des Boileau in mühsame Jamben übersetzt und diese noch dazu mit einem Commentar versieht, geniale Gedichte schaffen könnte. Der glückliche Gedanke, einheimische Volksmärchen für das Drama zu bearbeiten, verdient gewiss Beifall, allein wenn der Kern derselben so locker und wässerig geworden ist wie bei ihm, so kann man ihm nur einen besseren Nachfolger wünschen. Wer unbefangen unser Drama mit dem seinigen vergleicht, wird uns gewiss Recht geben, dass alles Hohe und Innige des Spaniers von Gozzi gleichwie nichtige Spreu weggeworfen ist, wofür Ausrufungen und Thränen einen schlechten Ersatz bieten. Man vergleiche nur Akt 5, Sc. 7 bei Gozzi mit Calderon S. 141, 2. 142, 1K; 18, 1. 2H.

S. 120, 2K; 1, 2H:

Mas la condicion del Rey
Es terrible: todos cuentan
Crueldades suyas: parece
Que el nombre de Pedro lleva
Estas desdichas tras sí,
Pues tres Pedros...

Ein Anachronismus. Die beiden anderen grausamen Pedros, welche unzählige Male auf die spanische Bühne gebracht sind, waren später: Peter von Castilien regierte von 1350 bis 1369 und Peter von Portugal von 1357 bis 1367. Vergl. zu Nr. 56.

S. 130, 2K; 9, 2H:

¡Un Conde tan venerable
De la moza de Pilátos
Ha de aprender el lenguage
Y decir: Tu ex illis es!

*) Comedias nuevas escogidas de los mejores Ingenios de España. Octava Parte, Madrid 1657. Daselbst das vierte.

Ein komisches Citat aus der biblischen Stelle Matth. 26, 73 nach der Uebersetzung der Vulgata.

S. 138, 2K; 16, 1H: *Y un gigante, descendiente*
De Galafre, él que guardaba
Un tiempo á Mantible el puente,
Al paso se puso ...

Anspielung auf das frühere Schauspiel La puente de Mantible.

S. 140, 1K; 17, 1H: .. *Por los dimes y diretes.*

S. zu La señora y la criada (Nr. 35) IV, 512, 1K; II, 34, 3H.

---

56. Las tres justicias en una. (Drei Vergeltungen in Einer.) IV, 550K; III, 397H. *)

Gedruckt 1661 in: Parte Quinze. Comedias nuevas escogidas de los mejores Ingenios de España. Der Schluss nimmt den Titel des Drama's auf:

.. *Juntando de tres delitos*
Las tres justicias en una.

Eine durchaus vortreffliche und dabei ganz theatralische Tragödie, welche mehrere Vergleichungspunkte mit dem König Lear darbietet. Die Sünden der Eltern werden erst spät in den Kindern und durch sie gestraft. Die Gewalt des mystischen Blutbandes zwischen Vater und Sohn ist hier dadurch so ergreifend dargestellt, dass Sohn und Vater nicht wissen dass sie es sind, und nun der vermeinte Sohn den vermeinten Vater schlägt, während er dem wirklichen gegenüber bebt, und noch mehr der wirkliche Vater dem wirklichen Sohn gegenüber. Aehnliches haben wir in der Andacht zum Kreuz, aber dort ist es weniger klar und tiefsinnig mit der ewigen Gerechtigkeit in Verbindung gebracht. Einfach haben die Gesta Romanorum, cap. 9, diesen Gedanken in eine Geschichte vom mythischen König Alexander gekleidet: „Alexander regnavit prudens valde, qui filiam regis Syriae in uxorem accepit, quae filium pulcherrimum ei peperit. Crevit puer, et cum ad aetatem legitimam pervenisset, patri suo semper insidias fecit, et per omnia mortem eius quaesivit. Imperator de hoc admirabatur, venit ad imperatricem, et ait: Carissima, dicas secure sine timore secretum cordis tui mihi, utrum de aliquo praeter me polluta fuisti?“ — Die Königin schwört, es sei sein Sohn. — „Pater hoc videns in locum desertum perrexit, et filium suum secum duxit, portansque gladium in manu sua dixit filio suo: Accipe gladium istum, et interfice me hic, quod minus scandalum est tibi in occulto me occidere quam in publico. Filius haec

*) 'Uebersetzt von Gries, Bd. 6.'

audiens statim gladium a se proiecit, et coram patre genua flexit, cum fletu magno misericordiam ab eo petens.“

So fürchterlich rächt sich die Sünde der Eltern in Las tres justicias en una, dass Bruder und Schwester, die nicht wissen dass sie es sind, sich lieben und das natürliche Gefühl mit dem Geschlechtstriebe verwechseln, dass der Sohn um dieselbe Schuld fliehen muss und Räuber wird, welche der Vater früher begangen hat, indem er seine betrogene Geliebte verlassen.

Wie das ernste Drama ganz der strafenden Gerechtigkeit Gottes geweiht ist, so ist diese Idee leiblich geworden in deren irdischem Abbild, dem König Pedro dem Rechtspfleger. Treffend bezeichnen ihn als irdisches Werkzeug der Art die Worte S. 565, 2K; 409, 3H:

¡Rey Don Pedro Aragon,
Cristiano Monarca, á quien
Llama el sabio: justiciero,
Y el ignorante: cruel!

Ebenso S. 571, 2K; 415, 1H:

Y finalmente, si habeis,
Pedro invicto de Aragon,
Que llaman el justiciero,
Mostrar en mí que lo sois...

Und besonders die unvergleichliche Stelle, wo er selbst in dem Gefühl seiner Würde und seiner Bestimmung ausruft, S. 567, 1K; 411, 1H:

¡Que un tirano proceder
De un hijo tan atrevido
Á su padre haya ofendido,
Sin que tema mi poder!
El rigor de mi justicia
Hoy ha de ver Aragon,
Castigando la intencion
De su soberbia y malicia.
Esto á mi reino conviene.
¡Vive Dios, que han de ver hoy
Si soy Don Pedro ó no soy!

Hiemit vergleiche man aus El médico de su honra I, 358, 1K; I, 351, 1H:

Pedro, á quien llama el mundo Justiciero,
Planeta soberano de Castilla,
Á cuya luz se alumbra este hemisfero,
Júpiter español, cuya cuchilla
Rayos esgrime de templado acero,
Cuando blandida al aire alumbra y brilla,
Sangriento giro, que entre nubes de oro
Corta los cuellos de uno y otro Moro;

dann I, 358, 2K; I, 351, 2H:

Siendo yo en Castilla Rey;

ferner aus unserem Drama S. 560, 1K; 405, 2H:

Pasé á Nápoles en fin,
Donde nuestro Rey intenta
Vengar por armas la muerte,
Que dió con tanta fiereza
Él de Nápoles al grande
Norandino, hijo del César,
Pues en público cadahalso
Le hizo cortar la cabeza;

endlich nehme man dazu das über Peter den zweiten von Aragonien zu Gustos y disgustos (Nr. 55) und über Peter von Castilien zu El médico de su honra (Nr. 51) Mitgetheilte: so ersieht man, dass unser Dichter die drei Pedros zu Einem sagenhaften verschmolzen hat. Denn in unserm Drama will Pedro die Enthauptung Konradin's rächen. Diese erfolgte am 29sten October 1268 auf Antrieb des Papstes und Karl's von Anjou. Als Rächer Konradin's ist also hier entschieden Peter der dritte, der grosse, von Aragonien (1276 bis 1285) gemeint, der als Gemahl der sicilianischen Fürstin Constanza, Tochter Manfred's, und durch die sicilianische Vesper Herr von Sicilien wurde.

S. 568, 2K; 412, 3H: *Una planta of que nace*
Tan rara y tan exquisita,
Que donde hay llaga, la quita,
Y donde no la hay, la hace.

Dieselbe Fabel ausführlicher in El galan fantasma I, 308, 2K; I, 292, 1H: *De una venenosa yerba Escriben los naturales Que donde hay llaga, la cura, Y donde no la hay, la hace.*

57. Amar despues de la muerte. (Lieben bis jenseit des Todes.) IV, 574K; III, 681K.

Akt 1. Granada. Geheime Zusammenkunft der Moren an ihrem Festtage, dem Freitag. Obgleich unterdrückt und äusserlich dem Christenthum ergeben, begehen sie ihre volksthümlichen Feste, in leisen Klageliedern ihren Schmerz aussprechend. Zu ihnen der alte Juan Malek, getaufter Araber und wegen seines hohen Ranges Mitglied des obersten Rathes zu Granada. Tief gebeugt meldet er seinem geliebten Volk neue drückende Verordnungen Philipp's des zweiten. Kein Araber darf fortan Volksfeste und Tänze halten, noch Seide tragen, noch die Bäder besuchen, noch arabisch sprechen. Der Greis hatte gegen diesen Befehl im Rath Vorstellungen gemacht und war deshalb mit einem Spanier, Juan de Mendoza, in Wortwechsel gerathen. Der hitzige Jüngling hat den Alten nach harten Schmähungen mit dem Stock geschlagen. Jetzt fordert der beleidigte Malek die

Seinigen auf, mit Gefahr ihres Lebens das theuerste Gut, die Freiheit, sich zu erkämpfen und damit auch seine Schande zu rächen. Alle schwören es und beschliessen, in die unzugänglichen Alpujarrasgebirge zu ziehen und von dort aus alle maurischen Stämme zum Aufruhr aufzurufen.

Malek's Haus. Seine Tochter Clara beweint, dass sie als Weib geboren ist und den Schimpf ihres Hauses nicht mit dem Degen rächen kann. Ihr Geliebter Alvaro Tuzani sucht vergeblich sie zu trösten; vergeblich bietet er ihr seine Hand: ein entehrtes Weib ist seiner nicht werth, so antwortet sie. — Mendoza und Malek werden verhaftet. — Der Corregidor und Fernando de Valor, der Letztere ein Araber von Geburt, schlagen vor die Sache dadurch zu vermitteln, dass Mendoza Malek's Tochter Clara heirathet, wodurch die Beleidigung gesühnt werden kann. Malek nimmt es an, Clara auch, aber nur um mit dem Dolch die Schmach im Blute des verhassten Gemahls zu tilgen. — Gefängniss des Mendoza. Bei ihm sein Diener Garces. Mendoza empfängt einen Besuch von Isabel Tuzani, der Schwester des Alvaro Tuzani, seiner heimlichen Geliebten. Bald kommt auch Alvaro nach. Isabel verbirgt sich; Alvaro fordert den Mendoza wegen der Beleidigung, die er Clara's Vater zugefügt. Sie schlagen sich. Isabel, verschleiert, stört den Zweikampf und öffnet die verschlossene Thür, als Leute daran pochen. Sie entfernt sich unerkannt, und es treten ein der Corregidor und Valor, mit dem Vorschlag der Vermählung zwischen Clara und Mendoza. Er aber antwortet schnöde und beleidigend. Die Moren Valor und Tuzani, in entsetzlicher Wuth entbrennend, schwören blutige Rache ihm und allen Spaniern.

Akt 2. Fuss der Alpujarrasgebirge. Drei Jahre sind verflossen. Die ganze Felsenkette mit ihren unersteiglichen Thürmen und Schluchten ist von den aufrührerischen Moren besetzt. Valor ist zum maurischen König ernannt: er hat den alten Namen Aben Humeya angenommen und sich mit Isabel Tuzani vermählt. Alles dieses berichtet Mendoza dem grossen Heerführer, dem natürlichen Sohn Karl's des fünften Don Juan, und tadelt mit seltener Freimüthigkeit die Härte der Bedingungen, durch welche man die Armen zu dem verzweifelten Schritt gebracht hat. *) Der morische Hanswurst Alcuzcuz wird von Garces gefangen eingebracht. Er soll den Spaniern einen Pfad weisen, die Felsen zu erklimmen, und zeigt sich zu Allem willig. — Oben auf den Berggipfeln, morisches Gebiet. Fernando Valor, jetzt

*) Unter den spanischen Helden vor den Alpujarrasfelsen, welche im Anfang dieses Akts aufgezählt werden, ist auch Lope de Figueroa, ebenso derb, ehrlich, tapfer, gichtbrüchig und im Alter frisch jugendlich wie im Schultheiss von Zalamea. Ein Beweis, dass Calderon die Charaktere halten kann, wenn er will.

König Aben Humeya, sucht die Traurigkeit seiner Gemahlin Isabel durch Feste und Gesang zu zerstreuen. Noch immer gedenkt sie ihres geliebten Mendoza. Alvaro Tuzani wird mit seiner heissgeliebten Clara feierlich vermählt und überreicht ihr kostbare Hochzeitgeschenke, unter andern einen Cupido von Diamanten *). Da langt auch Alcuzcuz glücklich wieder an, einen Mantelsack auf den Schultern. Er hat sich von seinem Führer Garces losgemacht und ist glücklich hierher entkommen. Plötzlich hört man die kriegerischen Trommeln und Trompeten der nahenden Spanier und sieht in der Ferne ihre Schaaren von unten heranrücken. Sogleich muss Tuzani auf seinen Posten in die Feste Gavia, und Clara bleibt bei ihrem Vater in Galera. Tuzani verspricht der Gemahlin mit trübem Schmerz, sie die Nacht zu besuchen. Alcuzcuz bleibt mit einer maurischen Dienerin allein. Sie untersuchen den Mantelsack, und finden darin Speck und Wein **). Die Morin schreit: „es ist Gift!“, und läuft davon. Der alberne Mensch nimmt das wörtlich und bildet sich ein, Garces habe ihn vergiften wollen. — Christliches Lager. Garces hat in den Gebüschen eine Höhle entdeckt, welche unter dem Felsen, auf dem Galera liegt, sich weit öffnet. Die spanischen Heerführer beschliessen, diese mit Pulver zu füllen und so die Feste zu sprengen.

Nacht. Vor Galera. Alvaro Tuzani ist auf schnellem Ross hergeritten, um Clara zu besuchen. Er giebt das Pferd dem Diener Alcuzcuz, es zu halten, und eilt zur jungen Frau. Dem schlaftrunkenen Burschen entläuft das Pferd. In Angst vor dem Zorn seines Herrn beschliesst er sich zu vergiften; er trinkt den Wein aus dem Schlauch im Mantelsack, und da es nicht wirkt immer mehr und mehr; wohl bemerkt er, dass ihm die Augen trübe werden und das Gehirn schwer. Da erschallt von Neuem die Lärmtrommel, Feuerbrände flackern auf allen Thürmen, und erschrocken stürzt Tuzani hervor, er will Clara mitnehmen, aber das Pferd ist fort, und der Diener in alberner Trunkenheit stammelt unsinnige Worte von süssem Gift und Tod. So scheiden die Gatten abermals, gezwungen von herber Noth, denn er muss zu Fuss die rauhen Felspfade nach seiner Festung durcheilen. Bei dem Abschied umschlingt ihn Clara und verwundet sich die Hand an seinem Dolch. Alcuzcuz aber entschlummert mit den Worten:

Ist das Schlafen oder Sterben?
Doch, mein Treu, 's ist immer Eins;
Denn wahrhaftig weiss ich nicht
Ob ich sterbe, ob ich schlafe.

Akt 3. Die folgende Nacht. Ebendaselbst. Tuzani wieder auf dem Wege, seine Gemahlin zu besuchen und mit sich zu führen.

*) Vergl. zu El monstruo de los jardinss (Nr. 77) II, 319, 2K; IV, 230, 3H.
**) Beides den Muhammedanern verboten zu geniessen.

Doch seine Seele ist umnachtet wie die Felsen um ihn. Er strauchelt über einen Leib: es ist Alcuzcuz, der jetzt nach überstandenem Rausch erwacht, und sich nüchtern und jämmerlich befindet. Plötzlich erscheinen die Spanier mit Fackeln. Tuzani und Alcuzcuz ziehen sich in das Dunkel der Nacht zurück. Garces zündet die Pulvermassen in der Grotte unter Galera an; ein Theil der Festung fliegt in die Luft, die übrigen Häuser brennen, und bei dem Angstgeschrei und der Verwirrung der Moren stürmen die Christen mit verheerendem Schwert von allen Seiten hinein. Tuzani unter ihnen, um Clara zu retten. — Rauchende Trümmer der Stadt. Was das Feuer verschont, hat das Schwert der Spanier gemordet. Malek ist geblieben, und Tuzani arbeitet sich aus der Asche hervor, die geliebte Clara in seinem Arm, da sie eben verscheidet. Eine tiefe Wunde in der Brust hat ihr den Tod gebracht. Noch einmal erkennt sie ihn, und schliesst dann die Augen auf immer. Er schwört, ihren Tod an dem Mörder zu rächen.

Feste Berja, vertheidigt von Valor. Tuzani meldet selbst den Fall von Galera, und der König betheuert, dass er dennoch seine Sache und die Sache des maurischen Vaterlandes bis auf das Aeusserste vertheidigen werde. — Christliches Lager. Don Juan sendet den Mendoza ab, um den Arabern unter Valor Gnade und Verzeihung anzubieten. Die Soldaten theilen die reiche Beute: unter ihnen ist verkleidet Tuzani, um den Mörder seiner Clara herauszufinden. Sie gerathen in Streit um den Besitz des diamantenen Cupido, seines Brautgeschenks. Er soll schlichten, und zieht den Degen um das Recht des Garces zu vertheidigen. Wegen dieses Vergehens gegen die Zucht wird er als christlicher Soldat gefangen genommen. — Mendoza kehrt von Valor mit einer stolzen Antwort zurück. Aber viele Mauren unter diesem sind kleinmüthig und wollen sich ergeben, so dass der innerliche Zwiespalt der Araber nächstens auch ohne Blutvergiessen die Unterwerfung herbeiführen muss. — Gefängniss des Tuzani. Garces kommt, ihn zu besuchen, da er um seinetwillen gefangen ist. Dabei erzählt der Spanier, seit jenem Tage, wo er in Galera eine Frau schimpflich gemordet, habe er weder Glück noch Stern in allen Unternehmungen. Tuzani fragt näher, erkennt den gesuchten Mörder, und durchbohrt ihn mit einem verborgen gehaltenen Dolch. Darauf giebt sich der Mor zu erkennen und stürzt sich in verzweifelter Wuth unter die Christen; dann eilt er davon nach Berja, obgleich Lope de Figueroa die ehrenvolle That lobt und ihm Verzeihung erbittet. — Christliches Heer vor Berja. Isabella, auf den Zinnen, bewillkommt Don Juan mit den Worten:

Generoso Don Juan de Austria,
Hijo del águila hermosa,
Que al sol mira cara á cara...

Dann meldet sie, dass ihr tapferer Gatte Valor von den feigen Arabern selbst gemordet ist, weil er sich nicht ergeben wollte. Jetzt fleht sie um Gnade für sich, für ihr Volk, für ihren Bruder Alvaro Tuzani. Der königliche Feldherr gewährt die Bitten,

und hier endet
Lieben bis jenseit des Todes
Und der Alpujarras Aufstand.

Calderon selbst führt dies Drama unter dem Titel El Tuzani de la Alpujarra auf (Huerta Th. Hesp. II, 3, p. XXII). Es sind in ihm manche geschichtliche Punkte, wie aus der: Historia del Rebelion y Castigo de los Moriscos del Reyno de Granada, hecha por Luys dél Marmol Carvajal, zu ersehen ist, aber gewiss waren dem Dichter auch mehrere Volkssagen bekannt, welche er verarbeitete, und so dies Gemälde schuf, das in Hinsicht des Reichthums und der Lebendigkeit unvergleichlich zu nennen ist. Aber in der Sprache der ernsthaften Scenen vermisse ich jenes Treffende, Frische und aus dem tiefsten Gefühl Hervorquellende, welches die Stücke seiner besten Periode *) auszeichnet. Es scheint mir darin etwas von der Kälte des späteren Alters unverkennbar. Hat man einmal diesen Gedanken, so verbindet man damit auch wohl die vielen Anspielungen auf das Haus Oesterreich. Freilich zeigt unser Dichter schon von früh an häufig eine Anhänglichkeit an das österreichische Kaiserhaus, aber so hervorstechend wie hier (S. 578, 2K; 684, 3H. 581, 1K; 687, 1H. 598, 1K; 700, 3H) doch nur bei besonderen Veranlassungen. Ich möchte in dieser Hinsicht das Stück in die Zeit nach 1665 setzen, wo nach Philipp's Tode (17. September 1665) Maria Anna, Tochter des deutschen Kaisers Ferdinand III., die Regierung für den minderjährigen Karl führte. Merkwürdig ist, dass der Dichter, sonst ein warmer Vertheidiger des Christenthums und der Maassregeln seiner Fürsten, hier keine Spur von Hass und Geringschätzung gegen die Morisken blicken lässt, dass er sie mit allen spanischen Tugenden ausgerüstet schildert und als Opfer des Unglücks und der Uebermacht. Er scheint nicht bloss das Unmenschliche, sondern auch das Unpolitische in den Schritten der Regierung eingesehen zu haben, sehr verschieden von Cervantes, welcher ihre später erfolgte Austreibung (1609—1614) höchlich billigt, D. Quixote II, Kap. 54.

Wir sagten vorher, geschichtliche Punkte liessen sich in unserm Stück nachweisen; dass aber der Dichter sich nicht genau an Zeit und Personen gebunden hat, kann man schon daraus ersehen, dass mehrere Male des grossen Sieges des Don Juan über die Türken bei Lepanto erwähnt wird (z. B. S. 578, 2K; 684, 3H), welcher doch erst

*) Namentlich das Mädchen des Gomez Arias, das seinem Inhalt nach viele Vergleichungspunkte darbietet.

1571, ein Jahr nach Beendigung des morischen Aufstandes, erfochten wurde.

Im Jahre 1567 wurden die neuen drückenden Verordnungen (premática) Philipp's des zweiten den Morisken in Granada bekannt gemacht. Ein alter morischer Ritter, Muley, machte gegen dies Verfahren im Namen seines Volks bei dem Präsidenten und dann unmittelbar beim Könige Vorstellungen, aber vergeblich. Nun begann die Verschwörung und wurde mit bewundernswürdiger Verschwiegenheit von vielen Tausenden (Calderon S. 581, 2 K; 687, 2 H) betrieben. Besonders thätig war Farax Aben Farax aus dem Stamme der Abencerragen (Marmol l. 3, c. 4), ein Färber, welcher bald an der Spitze von achttausend Mann stand. Indess wurde nicht er, sondern Ferdinand de Valor, Abkömmling der ersten Kalifen und des Abdarrahaman, zum König der Mauren ernannt. Er nahm den Namen Aben Umeya an. (Marmol 4, 7.) Dies kränkte den Farax tief und verursachte eine verderbliche Uneinigkeit unter den Arabern selbst. Indess ward Farax Oberfeldherr. Berja gerieth noch 1568 in die Gewalt der Moren. 1569 kam Don Juan, Stiefbruder des Königs, als Oberfeldherr mit grosser Vollmacht vor den Alpujarrasbergen an. Die Feldherren, welche unter ihm fochten, nennt Calderon S. 582, 2K; 687, 3. 688, 1 H: es sind der Marques von Mondejar, der Marques de los Velez, Sancho de Avila und Lope de Figueroa *). Noch in demselben Jahre ward Ferdinand de Valor von seinen eigenen Bundesgenossen erdrosselt. Ausser dem allgemeinen Hass und Neid verdankte er seinen Untergang dem geheimen Groll eines Weibes, einer Wittwe, mit welcher er lebte, und die sich beleidigt fand dass er sie nicht heirathete. (Ausführlich bei Marmol 7, 12.) Die Bestürmung und Einnahme von Galera (1570) wird ausführlich bei Marmol beschrieben (8, 2—5): Pulverminen zertrümmerten einen Theil der Stadt, auf ausdrücklichen Befehl des Don Juan mussten alle Männer von über zwölf Jahren über die Klinge springen; aber von der Begebenheit bei Calderon ist keine Andeutung. Diese hat er wahrscheinlich aus einer geschichtlichen Sage. Ein noch kläglicheres Ende als Valor nahm Farax: auch er ward von seinen Landsleuten gemisshandelt, sein Gesicht verstümmelt, und in der Folge trieb er sich als Bettler umher. 1570 ergaben sich alle empörten Stämme der Araber und erhielten Verzeihung.

*) Dieser zeichnete sich auch in der Seeschlacht von Lepanto aus.

IV.

Schauspiele

aus der alten oder neuen Geschichte, romantisch umgebildet.

Nr. 58—67.

Hierin ist Calderon nicht sehr glücklich. Seine Begeisterung war für das Vaterland, die Religion, oder für die Grundsätze, welche die zwei ersten Klassen charakterisiren. In der Fremde ist ihm nicht wohl, und er scheint nicht das Geschick gehabt zu haben das Fremde ganz zu nationalisiren.

---

58. La gran Cenobia. (Die grosse Zenobia.) I, 74K; I, 187H. *)

Zuerst gedruckt 1635.

Dies ist trotz mancher schönen Einzelnheit ein flüchtig hingeworfenes Werk der Jugend, welche das Maass noch nicht achtet und das Einzelne nicht der Idee des Ganzen unterzuordnen weiss. Der Stil ist geziert, und die Situationen sind nur auf augenblicklichen Effekt und Prunk angelegt, wo den Dichter nicht seine bessere Natur gewaltsam fortreisst. So berichtet der römische Feldherr Decius, in Trauerkleider gehüllt, dem neuen Kaiser sein Unglück und die Schönheit und Klugheit der Zenobia in einer langen kläglich pathetischen Rede, S. 76K; 188H, in welcher alle Modefehler der damaligen feinen Dichter angehäuft sind. Selten zeigt sich Calderon so taktlos wie hier.

Geschichtliche Wahrheit und Unwahrheit sind so wunderlich gemischt, dass man meist gar keinen dichterischen Vortheil bei der letzteren sieht. Asträa mit ihren geheimnissvollen, treffenden und äffenden Sprüchen gehört zu den besten Theilen des Drama's. Man vergleiche Vopisci Aurelianus 4. 5. Decius dagegen, als Held von Calderon mit allen adeligen Tugenden geschmückt, eignet sich dazu nicht sonderlich. Denn des Anachronismus gar nicht zu gedenken, wodurch Decius des Aurelian Nachfolger wird, so war ja jener als

*) 'Uebersetzt von Gries, Bd. 1.'

Christenverfolger dem Calderon später höchst verhasst. Hier aber scheint unser Dichter dies noch nicht gewusst zu haben. — Ueber Anfang von Akt 2 vergleiche man Trebellius Pollio, Triginta tyranni 29, und Vopiscus, Aurel. 26. Der Triumph (bei Calderon S. 90K; 199H) ist vortrefflich beschrieben bei Vopiscus, c. 33, und Trebellius Pollio, c. 29. Zenobia ging geschmückt mit grossen Edelsteinen, so dass sie unter der Last des Schmucks beinah hinsank. Sie lebte in der Folge zu Rom nach Art einer römischen Hausfrau. Bei Calderon heirathet sie den Decius. Sonst ist ihr Charakter bei ihm noch ziemlich scharf gezeichnet und gehalten: sie ist eine Heldenjungfrau der Ritterzeit und ein spanisches Fräulein zugleich. Der Gracioso Persio erinnert an Shakspeare's Parolles in Ende gut, Alles gut.

Ueber Einzelnes.

S. 75, 1K; 187, 2H: *.. La máquina de dos polos.*

Ganz ebenso El purgatorio de San Patricio I, 67, 2K; I, 162, 1H.

S. 79, 2K; 191, 1H:

No seré yo el primer hombre,
Que haya los frutos cogido
De lo que otro siembra: llano
Ejemplo algun cambio es,
Concebido en ginoves,
Y parido en castellano.

Bezieht sich dies etwa auf den Genueser Spinola, weil Spanien sich die Früchte von Heldenthaten, die ihm ihren Ursprung verdankten, angemasst? Vergl. El sitio de Bredá I, 239, 1K; I, 113, 1H.

S. 80, 1K; 191, 1H:

Guardaba un gigante
De una viña cada uva
Tan grande como una cuba etc.

Die Lüge vom Verstecken in der Weinbeere und dem Riesen ist aus dem alten Däumlingsmärchen.

S. 80, 2K; 191, 2H:

Enano le llamé ántes,
Y ahora digo Bonamí.

Weisse Hände und kleine Füsse waren wesentliches Erforderniss einer spanischen Schönheit. Bonamí, ein Knirpschen. So Amigo, amante y leal III, 149, 1K; II, 556, 3H: *.. Ese de los pies tití, De juanetes Bonamí.* Gongora in einer Grabschrift (Böhl v. Faber's Floresta Th. III, Nr. 960*)): *Yace el gran Bonamí, á quien Será esta piedra no leve etc.*

S. 83, 2K; 194, 1H:

Pues el oráculo dijo:
„Irás y vencerás no
Serás vencido en la guerra.“

Denn so sagte das Orakel:
„Du wirst gehn und überwinden
Nicht besiegt wirst du im Kriege.“

*) ‘S. Bibl. de aut. esp. t. XXXII, p. 487, 1.’

Ohne Interpunktion zu drucken. Ueber diese zweideutigen Orakel s. El mágico prodigioso III, 399, 2K; II, 172, 2H.

S. 92, 2K; 200, 3H:

Dos plantas hay con divina
Virtud, que sin duda alguna
Son venenos cada una,
Y juntas son medicina.

Wiss', es werden oft gefunden
Zwei der Pflanzen, jede Gift,
Wenn man sie nur einzeln trifft,
Heilsam, trifft man sie verbunden.

Dasselbe Naturwunder bietet treffliche Vergleichungspunkte Peor está que estaba I, 223, 1K; I, 100, 2H: *Escriben los naturales De dos plantas diferentes, Que son venenos, y estando Juntas las dos, de tal suerte Se templan, que son sustento.* Mañanas de abril y mayo I, 632, 2K; II, 278, 2H: *.. como aquel, Que está herido de un veneno, Y otro veneno le cura.* Noch ausführlicher Á secreto agravio secreta venganza I, 476, 1K; I, 596, 3H: *En nuestra amistad se vea La virtud de aquellas plantas Tan conformemente opuestas, Que una con calor consume, Y otra con frialdad penetra, Siendo veneno las dos, Y estando juntas se templan De suerte, que son entónces Salud mas segura y cierta.*

---

59. Júdas Macabeo. (Judas Maccabäus.) I, 332K; I, 311H.

Zuerst gedruckt 1637.

Am Schlusse heisst es:

Y del fuerte Macabeo
Á la primer parte dió
El autor dichoso fin.

Ein zweiter Theil von Calderon ist nicht erschienen, und wir wünschten, auch der erste wäre es nicht. Nur ein Paar einzelne Stellen und der kriegerische Geist des Ganzen lassen den Dichter der Schauspiele aus der spanischen Geschichte wiedererkennen. Die Charaktere sind flüchtig und unbestimmt hingeworfen, und der Sprachgang ist tändelnd und herzlos. Ja, es ist als wenn Calderon in den Worten des Lysias S. 348, 2K; 324, 2H:

Calla, Júdas; que el valiente
Habla poco, y obra mucho.
Quien retórico amenaza,
Jamas ejecuta mudo

sich über das ganze Schauspiel in eigener Person lustig machte. Denn die Ruhmredigkeit seiner jüdischen und assyrischen Helden ist fast unerträglich, und man möchte ihnen immer obige Worte zurufen.

Das Geschichtliche, aus welchem das Drama verdreht ist, findet sich im ersten Buch der Maccabäer, Kap. 2—6, weitläufiger bei Josephus, Antiquitates Judaicae XII, 6—9. Eine ausführliche Zusammenstellung verdient es nicht. Die Weiber und Ptolemäus sind eine Zugabe des Calderon.

Im ersten Akt lässt der riesenhafte Lysias den andern Feldherrn Gorgias bestrafen, weil er sich von den Maccabäern hat schlagen lassen. Inhalt und Form dieser Scene ist fast gleich der zwischen Aurelian und Decius in der Zenobia. Manches wird mit denselben Worten ausgesprochen. So z. B. sagt Lysias hier, S. 336,2K; 314,2H:

Y cuando vengas á ser
De la fortuna vencido,
¿Es honor, haberlo sido
De una inconstante muger?

Dort Aurelian I, 77,2K; I, 189,2H:

..De la fortuna el poder:
Ni la temo, ni respeto;
Témela tú, que en efeto
Es la fortuna muger.

Die ungenirte Verliebtheit der Zares hat durchaus einen komischen Anflug, der dem Dichter vielleicht wider Willen gekommen ist; aber, dass sie zuletzt von einem ganz untergeordneten Menschen um ihre Ehre betrogen wird und, um nur diese wieder zu erhalten, ihn heirathen muss*), das lag in Anlage und Absicht dieses Charakters. Den Gegensatz dazu bildet die ächt weibliche Cloriquea mit lieblichem, mildem und zärtlichem Wesen und Wünschen.

S. 339,2K; 316,3H: *Si todos dicen, que armada*
La diosa Pálas pareces,
Yo pareceré al dios Pálos.

Dasselbe Wortspiel La estatua de Prometeo III, 329,1K; III, 707,1H: *..y viendo Él que para tí la guardas, Airada se vuelva en Dios Pálos la diosa Pálas.*

S. 350,1K; 325,3H und 350,2K; 326,1H:

CHATO: *..Que Trabuco Dealazor etc.*

JONATAS: *Hoy escribe su tragedia*
Con sangre Jerusalen.
CHATO: *Y si no la escribe bien,*
Se perderá la comedia....
Y no le harán mal, si no
La acierta, los mosqueteros.

---

*) Aus dem triftigen Grunde, S. 352,2K; 327,3H:

..es mejor
El peor marido vivo
Que muerto el mejor honor.

Die vielen anzüglichen Worte des Chato beziehen sich gewiss auf irgend eine Tragödie, welche kurz vor dem Judas Maccabäus in Madrid aufgeführt und durchgefallen war. Der Katalog des Huerta nennt vier verschiedene Schauspiele unter dem Titel Jerusalem, von denen wohl eins das hier gemeinte ist.

---

60. Amor, honor y poder. (Liebe, Ehre und Macht.) I, 518 K; I, 367 H. *)

Zuerst gedruckt 1637.

'Akt 1. Vor dem Schlosse Salverik im englischen Gebirge. Enrico von Salverik warnt seine Schwester Estela, sie solle heute nicht, wie sonst ihre Gewohnheit ist, einsam durch den Wald streifen, da der König Eduard gerade im Gebirge jage. Er sieht von ferne, wie einer Dame aus dem Jagdgefolge des Königs das Pferd durchgeht, eilt auf sie zu, und trägt sie zu dem Schlosse. Die Ohnmächtige erwacht, auf beiden Seiten regt sich der Beginn zarter Neigung; daher ist Enrico wie vernichtet, als der König dazukommt und die Gerettete als seine Schwester Flerida begrüsst. Um ihr Ruhe zu gönnen, will dieser die Nacht in dem Schlosse zubringen; im Eintreten erkundigt er sich besonders angelegentlich nach Estela. Enrico antwortet ausweichend und lässt merken, dass die Familie sich gerade deshalb in diese ländliche Einsamkeit zurückgezogen hat, um das Mädchen vor den Leidenschaften des Mächtigen sicher zu stellen. Estela kommt selbst; Eduard entfernt den unbequemen Bruder, indem er ihm die Einrichtung des Hauses für den Empfang der Gäste aufträgt. Estela, mehr an ein freies und munteres Leben in Feld und Wald als an die zierliche Weise des Hofes gewöhnt, weist seine Anträge mit mädchenhafter Keckheit, aber zugleich mit grosser Entschiedenheit zurück. Der König befiehlt seinem Vertrauten Ludovico, für ihn die Werbung fortzusetzen: dieser, der selbst von den Reizen der schönen Gräfin sich mächtig angezogen fühlt, ist indessen für seinen Herrn wie für sich um nichts glücklicher. — Im Walde, unweit des Schlosses. Der Bauer Tosco, in Diensten der Familie Salverik, tölpelhaft und einfältig, aber derb und trotzig, verweigert einem Jäger von dem Gefolge des Königs, der ihn in hochmüthigem Tone nach dem Wege fragt, die Antwort: er lässt ahnen, dass, wo die Diener den Leuten des Hofes so verächtich begegnen, auch die Herren ungern den Nacken beugen. Der Jäger rächt sich, indem er dem unwissenden Bauer zu dessen gewaltigem Entsetzen

*) 'Uebersetzt von Adolph Martin, Th. 2.'

vorredet, die Dämmerung (Crepúsculo), von der er im Gebirge überfallen worden, sei ein menschenfressendes Gespenst.

Im Schlosse. Abend. Der alte Graf von Salverik, Vater Enrico's und Estela's, begrüsst seinen königlichen Gast. Letzterer, der hauptsächlich Estela gern in seine Nähe ziehen will, drückt der Familie seine Dankbarkeit durch Ertheilung von Ehrenämtern am Hofe aus. Alle begeben sich in ihre Gemächer; Flerida bleibt allein zurück; zu ihr Enrico, ihr das für sie bestimmte anzuweisen. Schüchtern und verlegen steht er ihr gegenüber und wagt Anfangs nicht sie anzureden, denn er weiss nicht allein, dass die Schwester des Königs seinen Wünschen unerreichbar ist, sondern hat auch erfahren, dass ihr Bruder sie dem Teobaldo, einem seiner Begleiter, zur Gattin bestimmt hat. Sie fragt ihn nach Teobaldo, um seine Eifersucht zu reizen und so eine Aeusserung seiner Neigung aus ihm hervorzulocken, allein zu ihrem grossen Verdrusse beharrt Enrico bei seiner Zurückhaltung. — Nacht. Zimmer Estela's. Bei ihr Tosco als Diener. Sie fürchtet das Kommen des Königs, Tosco das des menschenfressenden Gespenstes: hieraus entsteht eine Reihe spasshafter Missverständnisse. Eduard dringt wirklich ein, von Ludovico begleitet; bittend, schmeichelnd, drohend bestürmt er die Gräfin; endlich giebt diese scheinbar nach. Sie will den liebetrunkenen König in einem Nebenzimmer empfangen und nur zuvor nachsehen, ob Niemand darin sei: so eilt sie dahin voran, und schliesst sich dort ein. Durch der Gewalt entgegengesetzte List hat sie die Ehre der Macht gegenüber gerettet.

Akt 2. Einige Zeit nachher. Palast des Königs. Flerida kommt, nach dem Befinden ihres Bruders zu fragen; er klagt ihr seine unerwiederte Neigung zu Estela. Sie schlägt ihm vor, er möge sich heute Abend im Garten bei der Quelle der Venus verstecken: dorthin wolle sie Estela führen und sich dann entfernen. Der König geht. Die Prinzessin hält Enrico bei sich zurück, und sucht ihn zu einer Erklärung zu treiben; seine Antworten bewegen sich in unbestimmten Andeutungen; da er immer nicht mit der Sprache heraus will, so zwingt sie ihm zuletzt eine Rose auf, welche er der Dame seiner Neigung überreichen soll, um diese für sie (Flerida) kenntlich zu machen.

Garten. Bei der Quelle der Venus. Der König, der sich an dieser Stelle verbergen will, stösst auf allerlei Hindernisse. Zuerst trifft er hier mit Enrico zusammen: um ihn zu entfernen giebt er ihm den Auftrag, die Gesinnung Flerida's hinsichtlich einer Verbindung mit Teobaldo auszuforschen. Dann findet er Tosco, der sich aus Neugier in den Garten geschlichen hatte und von Enrico gerade hier versteckt wurde. Endlich gelingt es ihm sich an dem mit seiner

Schwester verabredeten Platze zu verbergen. Bald darauf kommt diese mit Estela, aber siehe — da ist auch schon wieder der unbequeme Enrico, der seinen für ihn so seltsamen Auftrag an Flerida eben hier ausführen will. Doch die Infantin, die nicht wünscht dass ihr Bruder ihr Gespräch mit dem schüchternen Liebhaber belausche, zieht diesen fort und lässt Estela zur grossen Zufriedenheit Eduard's allein zurück. Enrico erhält von ihr auf seine Botschaft die Antwort, dass sie in Allem den Willen des Königs thun wolle, dann giebt er ihr die Rose zurück, weil diese jetzt ihrem künftigen Gatten Teobaldo gehöre. Flerida stellt sich über diese Andeutung seiner Liebe erzürnt und entflieht; Enrico weicht bestürzt zurück und geräth wieder zu der Quelle der Venus: dabei bemerkt er, wie der König aus seinem Versteck hervorspringt, Estela die Hand küsst, und sich rasch wieder verbirgt. An der geheiligten Person des Herrschers kann er nur mit Worten, nicht mit dem Schwert Rache nehmen. Er macht seine Schwester auf die schönen Bildwerke aufmerksam, welche gerade diese Stelle des Gartens zieren, besonders aber auf ein sehr wohlgelungenes Bildniss des Königs — und hierbei zeigt er auf den hinter den Bäumen versteckten Herrscher selbst — vor welchem er seine Klagen anbringen würde, wenn er einmal von dem Mächtigen in seiner Ehre gekränkt werden sollte. Das wird diesem zu arg: er giebt dem jetzt mehr als Lästigen eine Ohrfeige. Teobaldo und Ludovico kommen dazu; Enrico will sich an einem dieser Zeugen seiner Beschimpfung Genugthuung verschaffen; daher schlägt er nach Teobaldo und verwundet ihn. Der König, insgeheim erfreut sich seiner für die Dauer entledigen zu können, schickt ihn in das Gefängniss und bestellt seinen Vater zum Richter über ihn.

Akt 3. Enrico, von seinem Vater als strengem Richter verurtheilt, im Gefängniss; bei ihm, mit seiner Bewachung beauftragt, Ludovico. Von diesem erfährt er, dass Estela am folgenden Tage von dem Könige sein Leben erbitten wolle. Der Gedanke ist dem Bruder entsetzlich, und Ludovico geht in seinem Auftrage, sie von ihrem Vorhaben abzumahnen: zu dem Zwecke giebt Enrico dem Freunde den Schlüssel von Estela's Zimmer und damit den Schlüssel seiner Hausehre, zum Zeichen erwiederten Vertrauens zieht dieser für die Zeit seiner Abwesenheit die Wachen zurück und lässt die Thüren des Gefängnisses offen. Nachdem er gegangen, tritt Flerida als Mann verkleidet ein und will den Gefangenen befreien, doch dieser, durch das ehrende Vertrauen des Freundes gebunden, kann es nicht annehmen. Die Prinzessin giebt sich zu erkennen und bietet ihm ihr ganzes Sein, sich selbst; Enrico aber ist eingedenk, dass er, der seiner Schwester Ehre gegen den König vertheidigt hat, nun auch an des Königs Schwester sich nicht wagen darf, und

bleibt standhaft im harten Kampfe zwischen Liebe und Pflicht. Flerida geht, verwundert sich so verschmäht zu sehen. — Estela's Zimmer. Estela, die ihr Vater zu verheirathen wünscht, weil die Hinrichtung ihres Bruders bevorsteht, denkt an Ludovico, der ihr unter allen ihren Bewerbern der willkommenste sein würde, indem seine Neigung durchaus aufrichtig schien — da sieht sie plötzlich Ludovico selbst vor sich stehen. Jedoch zu ihrem Erstaunen kommt er nur um den Auftrag Enrico's auszuführen, denn der edelgesinnte Mann will das Vertrauen des Freundes nicht täuschen. Die Botschaft des Bruders macht sie in dem einmal gefassten Vorsatze nicht wankend, da sie entschlossen ist sich augenblicklich den Tod zu geben, wenn der König ihrer Ehre zu nahe treten sollte.

Tags darauf. Gemach des Königs. Teobaldo, von seiner Wunde genesen, und Flerida bitten ihn um Enrico's Begnadigung, Letztere wird von ihrem Bräutigam heftig getadelt, weil sie es unter Thränen thut. Eine verschleierte Dame wird gemeldet, die den König allein sprechen will. Es ist Estela. Jetzt glaubt Eduard am Ziele seiner Wünsche zu sein; allein jene zieht einen Dolch hervor und droht sich augenblicklich zu erstechen, wenn er ihre Gegenwart missbrauchen sollte. Der Mächtige muss vor so vieler Seelengrösse sich beugen. Er lässt die Infantin eintreten und Enrico durch Teobaldo, Enrico's Vater durch Ludovico herbeirufen; in Gegenwart Aller begnadigt er Enrico, und erhebt die Gräfin, die durch ihr heldenmüthiges Festhalten an der Ehre dieses Ranges sich würdig gemacht hat, zu seiner Gemahlin; zugleich willigt er ein, dass Flerida anstatt Teobaldo's, dem sie bestimmt war, den Enrico zum Gatten erhält, um den sie schon einmal Thränen vergossen hat.'

S. 538, 1K; 383, 2H: *Eduardo generoso,*
Tercero de Inglaterra...

Der Held ist also Eduard III., König von England, und Estela von Salverik ist die bekannte Gräfin von Salisbury (Salberi), der, einer Sage zufolge, der Orden des blauen Hosenbandes seinen Ursprung verdankt. Diese Sage ist ausführlich zu lesen, nur zu rhetorisch verziert, bei Bandello, Th. II, Nov. 38, doch ist die auch sagenhafte Veranlassung der Liebe bei Calderon anders als bei Bandello. Auch der sehr mittelmässige Nachfolger Calderon's als Hofdichter, Don Francisco Bances Candamo, hat dieselbe zu einem grossen Drama verarbeitet, unter dem Titel La Jarretierra de Inglaterra oder Cuál es el mayor aprecio del descuido de una dama. Hier besiegt aber König Eduard III. seine Leidenschaft, wie gewöhnlich die Fürsten in den heroischen Schauspielen (bei Calderon z. B. in Amigo, amante y leal und Nadie fie su secreto). Bances Candamo hält sich weit mehr an die gewöhnliche Sage als Calderon,

bei welchem eine geschichtliche Begründung selbst in den Hauptpersonen fehlt.

Die Darstellung auf der Bühne in vielen Scenen des ersten Akts muss für die Schauspieler ungemein schwer gewesen sein, wegen der vielen Verse, welche bei Seite zu sprechen sind. Das hat etwas Opernartiges in den mehrstimmigen Partien; mir scheint es aber bei weitem weniger gelungen als andere theatralische Kunstsachen des Meisters.

S. 520, 2K; 369, 1H: *Lisonjera, libre, ingrata,*
Dulce y suave una fuente
Hace apacible corriente
De cristal y undosa plata;
Lisonjera se dilata,
Porque hablaba y no sentia,
Suave, porque fingia,
Libre, porque murmuraba,
Dulce, porque lisonjeaba,
É ingrata, porque corria.

Das sind zehn Verse aus El Prfncipe constante I, 267, 2K; I, 250, 3H, welche wer weiss wie auch hierher gerathen sind. Vielleicht sind sie älter, und von Calderon nur aufgenommen.

S. 521, 1K; 369, 3H: *Que ya en el mundo se ha visto*
Guiar un ciego á otro ciego

bezieht sich auf Matth. 15, 14: „Wenn aber ein Blinder den andern leitet, so fallen sie beide in die Grube."

S. 530, 1K; 377, 1H: *Que cual tú te ves me vi,*
Veráste como me veo.

Travestie der rührenden Worte in Saber del mal y del bien I, 155, 2K; I, 30, 3H: *Como tú te ves me vi, Veráste como me miro.*

S. 535, 2K; 381, 2H: .. *Que ahora vengo á ofrecerte*
El fruto de aquella flor...

Zu einem so wilden Ausbruch der Leidenschaft von Seiten des Weibes hat Calderon es, meines Wissens, sonst nirgend kommen lassen als hier. Er benutzte jedes Mittel, seine Helden, das Geschwisterpaar Estela und Enrico, in recht glänzendem Lichte zu zeigen. Aber auch diese einseitige Erhebung auf Kosten anderer Dinge macht wie noch manches Andere, dass das Drama zu den schwächsten des Dichters gehört. Nur der komische, monologartige Dialog zwischen Tosco und Estela, S. 523, 2K; 371, 3H, ist über alles Lob erhaben.

61. Á secreto agravio secreta venganza. (Gegen geheimen Schimpf geheime Rache.) I, 474 K; I, 595 H. *)

Gefühl und Grundsätze der Ehemänner in unserm Drama und in El médico de su honra sind gleich, auch der Erfolg, der Tod der Frauen. Allein das unsere erscheint milder, indem die Schuld der Gattin und ihres Anbeters grösser ist als die der Mencia und des Infanten dort, und nicht bloss ein innerlich unbewusst wirkendes Gefühl bleibt, sondern im Begriff ist auch äusserlich als Ehebruch sich kund zu geben. Pflicht und Eid sind vergessen, als die Strafe unerwartet eintritt.

Schon die zweite Hälfte von Akt 1 zeigt, wie eine verderbliche, süss schmeichelnde Liebesgewalt jene Beiden verstrickt und allmählich ihnen den Fall bereitet. Leonor, durch Vollmacht in der Ferne mit Lope de Almeida vermählt, klagt zu ihrer vertrauten Zofe Sirene über den Verlust ihres früheren Geliebten Luis. Er ist in Flandern in der Schlacht geblieben, aber lebt in ihrem Herzen: wie könnte sie den vergessen, der ihre erste und einzige Jugendliebe gewesen! Siehe — da tritt der todtgeglaubte Luis selbst auf: die Nachricht seines Todes ist falsch gewesen; er ist der Herrin seines Herzens aus Spanien nach Portugal gefolgt, und bietet als Kaufmann verkleidet Trauringe und andere Edelsteine der jungen Braut an, auch einen demantenen Amor, ein von ihr geschenktes Pfand. Unaussprechliche Verwirrung, Freude, Schmerz bestürmen ihre Brust. Da kommt der Bräutigam, Lope, selbst, und in einem und demselben zweideutigen Sonette antwortet Leonor ihm und dem Geliebten. Luis hört, dass er geliebt wird, und nichts weiter, nicht dass sie schuldlos ist, nicht dass er sie verlassen und vergessen soll. Er bleibt allein. Sterben muss er durch Trennung und Liebe: so will er lieber sterben in dem Versuche, die heissgeliebte Frau zu besitzen.

Im zweiten Akte sind die jungen Eheleute schon einige Zeit in Lissabon vermählt. Hier scheint besonders der Zusammenhang zu beachten zwischen den komischen Partien und dem grimmigen Ernste des Ganzen. Der Bediente nämlich bewirbt sich in höflichen und verliebten Redensarten um die Zofe, Sirene. Sie schenkt ihm als Liebespfand eine grüne Busenschleife. Indess geht das Liebesverständniss zwischen Luis und Leonor zu ihrem Verderben vorwärts; schon weiss davon die halbe Stadt, nur die Verblendeten ahnen nicht, dass man sie belauscht. Sirene, mit einem Briefe ihrer Gebieterin an Luis in der Hand, tritt verschleiert auf. Der Bediente, ein Allerweltsliebhaber, folgt ihr ohne sie zu kennen, wirbt um sie, und schenkt ihr auf der Stelle, sie zu gewinnen, aus den vielen

*) 'Uebersetzt von Adolph Martin, Th. 1.'

Andenken, welche er von zärtlichen Küchenmädchen und Stubenzofen erhalten, gerade ihre grüne Busenschleife. Ist in der höheren Sphäre die Frau untreu, so ist es hier der Diener; und die ohnmächtige, laute und weitläufige Wuth der Zofe steht gegenüber dem stillglühenden Ingrimme des Herrn. Dagegen versichert der Bediente, jene Sirene möge er nicht leiden: denn die, welche er lieben solle, müsse ihn belügen, betrügen, verhöhnen, und in jedem Augenblicke ihm Anlass zur Eifersucht geben. Er denkt wie jener bei Göthe, der gefunden dass Alles eitel ist: „Die Treue macht mir lange Weil." Freilich denkt Lope nicht so.

Die Katastrophe am Schlusse des dritten Akts ist voll hohen theatralischen Effekts. In dem Garten bei dem Landhause des Lope am Meere schreitet Leonor am Abend in heftiger Sehnsucht nach dem Geliebten entbrannt. Sie hat ihn in dieser Stunde herbeschieden. Keine Rücksicht hält sie mehr, schon glaubt sie den Freund bei sich zu haben — da tritt ihr Gemahl auf in durchnässten Kleidern, und erzählt der „liebenden Gattin", wie er, mit einem gewissen Luis auf einer Barke ins Meer getrieben, selbst kaum dem Tode entronnen sei, indess sein Begleiter in den Wellen sein Begräbniss gefunden, da die Barke auf eine Sandbank gestossen. Leonor fällt in Ohnmacht; Lope versichert, es sei aus Angst wegen der Gefahr, in welcher er sich befunden. Man schafft sie auf ihr Zimmer. Lope, allein, erklärt, jetzt sei durch Wasser zuerst seine Ehre rein gewaschen, nun solle sie im Feuer vollends geläutert werden. Die Scene ändert sich. Es ist tief in der Nacht. König Sebastian, vor seinem Heereszuge nach Afrika, geht am Ufer des Meeres. Man sieht viele reizende Landhäuser, zunächst das des Lope Almeida. Der König freut sich des Anblicks der schwimmenden Lichter in den Schiffen auf dem Meere, der prächtigen Gebäude, der heiteren, stillen, bestirnten Nacht. Da schallt plötzlich der Ruf: „Feuer! Feuer!", und Lope's Haus steht in hellen Flammen. Er selbst stürzt heraus und trägt seine Gemahlin todt in seinen Armen. Dieses Muster aller weiblichen Tugenden, seine innigst geliebte Frau, hat den Tod in den Flammen gefunden. So klagt er. Nur Ein Trost bleibt ihm, sagt er dem König. Er kann nun mitziehen in das Feld, denn nicht mehr wird er in seinem Hause nöthig sein, wie der König ihm früher warnend zugerufen, als er sich zum Eintritt in das Kriegsheer gemeldet.

Da die Schuld der Bestraften in diesem Schauspiele grösser ist als im Arzt seiner Ehre, so lässt auch Gutierre dort seiner Frau zwei Stunden Zeit, sich zu dem wichtigen Schritte nach Jenseits vorzubereiten (I, 372, 2K; I, 362, 3H), die arme Leonor aber muss in ihrer Sünden Maienblüte und Todesschlaf plötzlich hinüber, wo sie

eben einen süssen Genuss des Ehebruchs gehofft hatte. Den Verstand des Luis hat die wilde Leidenschaft ganz umnachtet. Er läuft daher blind und dumm in die für jeden Sehenden nur schlecht verdeckte Falle.

Á secreto agravio secreta venganza ist zuerst gedruckt 1637, später, 1653, aufgenommen in: Sexta Parte de Comedias escogidas, Çaragoça, unter dem Titel Vengarse con fuego y agua. Es war dabei auf Betrug abgesehen: man glaubte ein neues Schauspiel des Lieblingsdichters zu finden; es war das schon 1637 gedruckte.

Der Schluss lautet:

Esta es verdadera historia
Del gran Don Lope de Almeida.

Am 25sten Juni 1578 ging König Sebastian zum zweiten Mal mit seinem Heer unter Segel. *) In diese Zeit fällt Á secreto agravio secreta venganza. Für den Inhalt ist zu vergleichen Lope de Vega's Novelle La mas prudente venganza (Obras sueltas t. VIII, p. 117). Aehnliche Vorfälle sind ehemals öfter vorgekommen, und dann zu Novellen benutzt: z. B. Cent nouvelles Nouvelles Nr. 47 (übersetzt in Malespini's Ducento Novelle Nov. 116); Heptameron de la Royne de Navarre Journ. 4, Nouv. 6; Hecatommithi di Giraldi Cinthio Dec. 3, Nov. 6.

Der Grundsatz der Klugheit bei kitzlichen Ehrenpunkten, welchen der Titel ausspricht, wird häufig auch sonst empfohlen, um leidenschaftliche Ausbrüche rücksichtsloser Wuth wenigstens für den Augenblick zurückzudrängen. So El médico de su honra I, 371, 1K; I, 361, 3H: .. *agravio, que es oculto, Oculta venganza pide.* Und El maestro de danzar I, 624, 2K; II, 92, 1H: *Hay sucesos infinitos, En que dijo la venganza Lo que el agravio no dijo.*

S. 475, 1K; 595, 3H: *Porque el gran Luis de Camoens,*
Escribiendo lo que obró,
Con pluma y espada muestra
Ya el ingenio y ya el valor...

Eine treffende Charakteristik des grossen Verfassers der Lusiaden.

S. 475, 1K; 595, 3H: *Que, aunque enemigas las dos,*
En ella hicieron las paces
Hermosura y discrecion.

Diese Sentenz giebt den Mittelpunkt des vorzüglichen Lustspiels Cuál es mayor perfeccion, hermosura ó discrecion (Nr. 26).

S. 475, 2K; 596, 1H: *Mentis, dijo.*

*) Eine niedliche Romanze auf die Abfahrt der Flotte ist in Depping's Sammlung S. 242. ('Bd I, S. 407 d. n. Ausg.; vergl. Rom. gen. por Duran t. II, Nr. 1245.')

Vergl. S. 487, 2K; 605, 2H:

.. Una duda, en caso tal
Forzosa, sobre la cual
Uno á otro desmintió.

Es war die grösste Verbalinjurie, Mentis zu jemand zu sagen, worauf augenblicklich das Duell folgen musste. Klassisch ist darüber El galan fantasma I, 312, 1K; I, 294, 3: *Yo me acuerdo, cuando era Agravio el decirle á un hombre: Fullero! Porque era nombre, Que escucharse no debiera Sin: Mentis!* El mágico prodigioso III, 398, 2K; II, 171, 2H: *Tú te engañas, Que es el: Mentis! mas cortes, Que se dice cara á cara.* Ferner Quevedo, Vida del gran tacaño cap. 14: „Que en llegando à casa no soy coxo, y os darè con esta muleta mil palos — Si dareis! No dareis! Y con los mentises acostumbrados arremetiò el uno al otro ...“

S. 480, 2K; 600, 1H: *Mas no pienso desa suerte*
Tener yo loa en mi muerte,
Ni comedia, ni entremes.

S. zu El astrólogo fingido (Nr. 6) I, 496, 1K; I, 573, 3H.

S. 484, 1K; 602, 2H: *Como él que muerte me dió*
Está presente, brotó
Reciente sangre la herida.

S. über diesen Glauben, auf dem das Bahrrecht beruhte, Anmerkk. zu den Märchen des Straparola (Berlin 1817) S. 346 fgg. Man füge hinzu Calderon's Amado y aborrecido IV, 486, 1K; III, 220, 2H: *Si es su homicida, ¿ qué mucho Que sangre la herida vierta?* Vergl. Perceval le Gallois (Paris 1530) fol. 60, a, 2: „Sitost qu'il approcha de la biere, son pater dist, et son ave, priant dieu pour le trespassé: mais ny eust pas long temps este que le sang en grande habondance sortist par la playe du mort.“ Ferner: El Cavallero de Olmedo, Burlesca vom Jahr 1651, gegen Ende von Akt 3: *..verè si al verle Vierten las heridas sangre.* Noch andere Beispiele, besonders aus der dänischen Geschichte, und Gründe der angeblichen Thatsachen findet man in Othonis Melandri Joco-Seria (Frcf. 1626) I, 500—505. Merkwürdig sind dabei die Zeugen, welche ihrem Stand und Charakter nach nicht für absichtliche Lügner gehalten werden können.

S. 488, 2K; 606, 1H. Die Pflichten eines Mannes von Ehre hält sich hier Lope gemäss den Grundsätzen Calderon's vor. Darunter scheint beachtenswerth:

.. Con el humilde cortes ....
Con el pobre liberal ...

Man hat das wohl sonst in Praxis und Theorie unter ein anderes Kapitel gebracht.

62. Los cabellos de Absalon. (Das Haar des Absalom.) IV, 193 K; II, 421 H. *)

Das trefflichste Stück dieser Klasse, ebenso genial erfunden als sorgfältig durchgeführt und ausgearbeitet.

Akt 1. David, nach dem Siege über die Moabiter, kehrt nach Jerusalem zurück in den Kreis der Seinen. Alle umringen ihn, nur sein Erstgeborener, sein geliebter Amnon fehlt. Eine schwere Krankheit der Seele fesselt ihn in einem dunkeln Zimmer an sein Bett. Der Vater mit allen Gliedern der Familie geht zu ihm, ihn zu trösten. Alle Worte der Liebe springen ab von dem verschlossenen Herzen; nur bei der Stimme Thamar's, seiner Stiefschwester, funkelt das Auge des Kranken in ungewöhnlicher Glut. — Amnon allein mit Thamar. Sie dringt als zärtliche Schwester in ihn, sich ihr zu entdecken. Er verhehlt ihr nicht, dass er aus Liebe krank ist, und wagt es in Bildern zu erklären, dass er in unglücklicher Glut für sie sich verzehre. Sie entfernt sich, indem sie seine Anträge liebevoll, aber entschieden abweist. Der Diener des Amnon Jonadab, ein spasshafter Schurke **), giebt ihm Trost, Rath und Aufmunterung. David besucht abermals allein den theuren Sohn und fragt, ob nichts in der Welt ihn trösten könne, ob er nicht wenigstens nach so langer Zeit essen wolle. Schon hat die böse Lust in Amnon Scham und Ehrgefühl besiegt; er bittet um die Speise, welche Thamar gewöhnlich erhält, und auch dass die Schwester sie selbst bringe. David, erfreut ein Wort aus dem sonst stummen Munde zu hören, verspricht es.

Königlicher Saal. David im königlichen Ornat. Vor ihn wird die schwarze äthiopische Wahrsagerin und Hexe Theuka ***) gebracht. David weist ihre Weissagungen als ruchlos von sich. Ein ungeheurer Schmerz, der Schmerz über Geringschätzung und Verachtung, ergreift sie, und im Wahnsinn verkündet sie den Söhnen David's, dem Feldherrn Joab und dem Rath Ahitophel, Jedem einzeln, seinen traurigen Tod. — Krankenzimmer des Amnon. Schmelzende Musik und Gesang ertönt, den Prinzen zu erheitern. Thamar erscheint mit der Speise. Das wilde Feuer frecher Lust zerstört die heiligsten Bande. †)

*) 'Uebersetzt von Gries, Bd. 7.'

**) 2. Sam. 13, 3 heisst er „ein sehr weiser Mann" (*σοφὸς σφόδρα*) Josephus, dasselbe erzählend (Antt. Jud. VII, 8, 1) drückt es deutlicher aus durch *συνετὸς καὶ τὴν διάνοιαν ὀξύς*.

***) Das ist das „kluge Weib von Thekoa" aus 2. Sam. 14, 2 und Josephus A. J. VII, 8, 4. Bei Calderon ist sie ein vom Dämon besessenes Weib, das nur über David und Salomon keine Gewalt hat.

†) S. 2. Sam. 13, 8 — 14. Josephus VII, 8, 1.

Akt 2. Ebendaselbst. Die erstickende Glut Amnon's ist erloschen; ihr folgt die Macht des Hasses, welcher sich gegen die Schwester wendet *); ihr Anblick peinigt ihn, er jagt sie schmählich von dannen über die Strasse. — David's Palast. Absalom in rohem Streit mit dem jüngeren Bruder Adonias **). Beide hoffährtig und ruchlos zanken sich um die Königskrone. Absalom beruft sich auf seine hohe Gestalt, sein schönes Haar, und wird eben deshalb als weibisch von Adonias verhöhnt. Zu ihnen David mit Salomon. Dann Thamar, mit zerrissenem Gewand, mit Asche bedeckt. In glühenden Worten, die wie Pfeile das Herz treffen, schildert sie das ungeheure Verbrechen. David in unsäglichem Schmerz lässt den heissgeliebten Sohn, den Missethäter Amnon, rufen. Der Vater soll Richter sein; der Anblick des bleichen, zitternden Sohns entwaffnet ihn: er kann nichts sagen als: „Sorge für dich, mein Kind!" — Absalom, rechter Bruder der Thamar von derselben Mutter, hat sie nach Baalhazor auf seine Güter gebracht. Die Begierde nach dem Throne macht, dass er die väterliche Krone auf sein dichtgelocktes Haar zu drücken versucht. Der Vater überrascht ihn, und warnt ihn liebevoll. Absalom ladet ihn und die Brüder zum Fest der Wollschur in Baalhazor ein. ***) David lehnt es für sich ab, um dem Sohne den Aufwand zu ersparen; Absalom schwört dem Amnon zu vergeben. Aber der tückische Bösewicht hat schon die Absicht, ihn und den Vater zu morden, ebenso sehr aus Ehrsucht als um die Blutrache zu üben.

Garten von Baalhazor. Gesänge der Schäfer, ländliche Musik. Theuka und Thamar, dicht gehüllt in lange Schleier, gehen trübe unter den Fröhlichen umher und sehnen sich nach Blut: denn Thamar, seit Amnon sie geliebt und verstossen, seit ihr Vater ihre Schmach nicht gerächt hat, hat ihr Herz ganz dem hoffährtigen Absalom und der schwarzen Theuka ergeben. Sie will nur Rache sehen, und das Blut der Beleidiger. — Die Prinzen kommen. Theuka theilt ihnen Blumen aus, mit geheimnissvollen wahrsagenden Sprüchen. Amnon, gereizt von der weissen Hand der verhüllten Thamar, entreisst ihr den Schleier. Da erblickt er die verhasste Schwester, und flucht ihr noch einmal, oder vielmehr seiner Sünde in ihr; dann geht er in den Speisesaal. — Ein Vorhang wird weggezogen. Amnon liegt in seinem Blute schwimmend ausgestreckt über einen silbernen

*) 2. Sam. 13, 15: „Und Amnon ward ihr überaus gram, dass der Hass grösser war, denn vorhin die Liebe war."

**) Seine Unternehmungen, erst nach Absalom's Tode begonnen, kommen bei Calderon nicht vor. Sie finden sich 1. Kön. 1 und bei Josephus VII, 14, 4, wo dieser Schriftsteller bemerkt: „Er war an Gesinnung dem Absalom ähnlich."

***) 2. Sam. 13, 23. Josephus VII, 8, 2.

Kredenztisch. Absalom und Thamar fliehen zu ihrem Grossvater; Salomon und Adonias eilen zu David. — David's Zimmer. Er ahnt das Geschehene. Bei der Nachricht hat er nur Thränen für den Todten, keine Verwünschung für den lebenden Absalom.

Akt 3. Audienzsaal des David. Zwei Jahre sind verflossen. Der Feldherr Joab führt Theuka, als trauernde Wittwe verschleiert, zum König David. Sie erzählt, von ihren zwei Söhnen habe einer den andern erschlagen *); jetzt wolle das Gericht ihr auch den zweiten nehmen und ihn tödten. Der König möge ihr wenigstens diesen am Leben und in ihrer Nähe erhalten. David entscheidet für sie. Da ermahnt ihn Theuka, er selber solle nach seinem Ausspruch handeln; und er sagt es zu. Unter Jubel des Volks zieht Absalom ein. — David allein mit Absalom. Kein Vorwurf. Nur die Gewissheit, dass er nach dem Throne trachtet, hat ihn bis jetzt verbannt gehalten. Das Zärtliche, Weiche und Liebevolle des Vaters erwiedert der Sohn, als er sich mit seinem Vertrauten Ahitophel allein sieht, durch tückische Anschläge gegen sein Leben.

Feld bei Hebron. Thamar, gewaffnet, sammelt die Anhänger des Absalom. Ahitophel holt sie mit seinen Truppen ab. Sie ziehen gen Jerusalem. — Zimmer des David. Er schläft und spricht im Traum: „Sohn, tödte mich nicht!“ Salomon wacht bei ihm. Plötzlich erschallt das Geschrei der Aufrührer. Sie suchen den alten Fürsten, ihn zu morden. Er flieht mit Salomon, Adonias und einigen Treuen. — Absalom zieht voll frechen Stolzes ein, und befolgt den abscheulichen Rath des Ahitophel **), um jede Versöhnung mit dem Vater unmöglich zu machen. Bald darauf wird der schändliche Rathgeber Ahitophel von Absalom schnöde verabschiedet, und erhängt sich selbst in blinder Verzweiflung ***). — Gebirge. David mit den Seinigen. In den Vorgängen sieht er nur eine Strafe Gottes, verhängt über seine Sünden, und fleht zum Herrn, er möge dem Sohn Absalom vergeben, er möge ihn segnen. Simei wirft ihn mit Steinen und lästert. †) Das Einzige, was er den Seinen befiehlt, ist, dass sie den Sohn nicht tödten noch verwunden. Er selbst, Salomon und Adonias fechten nicht mit gegen ihr eigenes Blut.

Schlachtfeld. Absalom hochmüthig trotzend und herausfordernd auf windschnellem Ross. Das unbändige Thier geht mit ihm durch und trägt ihn unter Eichen, wo er mit dem langflatternden Haar in den Zweigen hängen bleibt, indess das Ross unter ihm davon-

*) 2. Sam. 14, 5 fgg. Josephus VII, 8, 4.
**) S. 2. Sam. 16, 21.
***) 2. Sam. 17, 23.
†) 2. Sam. 16, 5.

läuft.*) Joab durchbohrt den zwischen Himmel und Erde Schwebenden mit drei Lanzenwürfen. Thamar will sich und ihren Schmerz in einer fernen Wüste verbergen. — David empfängt die Botschaft des Sieges mit traurigem Herzen, wie in der Bibel**). Was er über Joab und Simei bestimmt hat, wird Salomon nach seinem Tode in seinem Testamente finden.***) So zieht er unter Trauermusik in Jerusalem ein wie ein Besiegter, nicht wie ein Sieger.

In dieser wunderbaren Tragödie ist der Gegensatz der Alles tragenden Milde, Gnade und Liebe des Vaters gegen die frechsten Ausbrüche ungezügelter Leidenschaften bei den Kindern mit hinreissender Wahrheit durchgeführt, und schon deshalb wird unser Werk neben den vollendeten der grössten Dichter seine Stelle haben. Dass nun aber durch eben diese Nachsicht alle jene Gräuel genährt und zum Ausbruch gekommen sind, ist eine Folgerung, zu welcher der Hörer in jedem Augenblick gezwungen war. Nimmt man nun noch dazu die Worte Joab's S. 217, 1K; 441, 1H:

Ménos importa una vida,
Aun de un Príncipe heredero,
Que la comun inquietud
De lo restante del reino etc.,

so scheint mir unwidersprechlich hierin die glänzendste Rechtfertigung des berüchtigten Benehmens Philipp's des zweiten gegen seinen Sohn Don Carlos zu liegen, welche ein Spanier von seinem Standpunkt aus geben konnte. Der regierende König Philipp der vierte war ein Enkel Philipp's des zweiten. Gewiss lag ihm viel daran das Andenken seines Grossvaters vor der Welt zu reinigen; und bewundernswürdig ist die Feinheit, mit welcher es hier geschieht und auch nur geschehen durfte, indem auch ohne diese darin versteckte Absicht das Werk verständlich, selbstständig und vollendet dasteht.

---

63. El mayor monstruo los celos. (Eifersucht das grösste Scheusal.) I, 425 K; I, 481 H. †)

'Akt 1. Landhaus bei Joppe. Herodes, Tetrarch von Jerusalem, bietet vergeblich Alles auf, um seine Gemahlin Mariamne zu erheitern, die durch die Weissagung eines jüdischen Astrologen in die tiefste Traurigkeit versetzt ist, denn nach dieser wird sie als Opfer des

*) 2. Sam. 18, 9. Josephus VII, 10, 2.

**) 2. Sam. 18, 33: „Da ward der König traurig, und ging hin auf den Saal im Thore und weinete, und im Gehen sprach er also: Mein Sohn Absalom, mein Sohn, mein Sohn Absalom! Wollte Gott, ich müsste für dich sterben! O Absalom, mein Sohn, mein Sohn!

***) S. 1. Kön. 2, 5 und 8.

†) 'Uebersetzt von Gries, Bd. 3.'

grössten Scheusals der Welt fallen und ihres Gemahls Dolch dem den Tod geben, was er in der Welt am meisten liebt. Um ihr jede Befürchtung zu nehmen, zieht Herodes den Dolch aus der Scheide, bei dessen Anblick sie in trüber Ahnung zusammenschaudert, und wirft ihn in das Meer. Aber von dem hinabgeschleuderten Dolche wird des Herodes Admiral Ptolemäus getroffen, der eben in den Hafen einläuft: der Klageruf erschreckt Mariamnen auf's Neue. Ptolemäus bringt dem Tetrarchen unheilvolle Kunde: die Flotte, welche er dem Antonius gegen Octavianus zu Hülfe geschickt hat, ist durch Octavianus völlig vernichtet. Herodes, dessen einzige Sehnsucht es gewesen war, seine angebetete Mariamne siegreich in Rom einführen und dort als Königin des Erdkreises krönen zu können, sieht seine Hoffnung vernichtet und ist tief betrübt.

Memphis. Mariamne's Bruder Aristobulus, der mit Ptolemäus Führer von Herodes Flotte war, und sein Diener Polydorus werden gefangen vor Octavianus gebracht. Sie haben ihre Rollen vertauscht, damit Aristobulus als Diener Gelegenheit zur Flucht gewinne. Ein Kästchen mit Papieren von Herodes Hand verräth dem Octavianus dessen wahre Absichten; in Folge dessen wird Polydorus in den Thurm geworfen. In dem Kästchen befindet sich Mariamne's Bildniss, das der vermeinte Diener für das Andenken einer verstorbenen Schönen erklärt; dennoch entzündet es Octavianus zu feuriger Liebe.

Joppe. Philippus bringt dem Tetrarchen die Nachricht von Ptolemäus Genesung und stellt ihm den verhängnissvollen Dolch zurück, der diesen verwundete. Herodes will ihn Mariamnen übergeben, damit sie selbst das Ende ihres Lebens in ihrer Gewalt habe; doch auf ihre Bitte behält er ihn, denn sie meint, bei seiner heissen Liebe zu ihr drohe ihr so am wenigsten Gefahr. Es wird gemeldet, dass Octavianus Mannschaft sich Palästina's bemächtigt; Herodes eilt ihr kämpfend entgegen.

Akt 2. Memphis. Octavianus, von Liebe zu der schönen Todtgeglaubten verzehrt, hat ihr Bild in grösserem Maasstabe copiren und die Copie über der Thür seines Zimmers aufhängen lassen. Herodes wird gefangen vor ihn geführt, und erblickt erschreckt in seiner Hand das kleinere Bild Mariamne's. Voll wüthender Eifersucht zieht er den Dolch und stösst nach dem Herrscher — da fällt das über der Thür hängende Bild herab und der Stoss fährt gegen dieses. Octavianus betrachtet mit Dankbarkeit das Gemälde, das ihm das Leben gerettet hat, und steckt den Dolch zu sich. Er lässt den Herodes in denselben Thurm abführen, in dem Polydorus gefangen sitzt; der treue Philippus folgt jenem als Diener und verspricht, Alles für seinen Herrn zu thun, was er von ihm fordern

würde. Den Tetrarchen bekümmert nicht der Verlust seines Reiches, nicht sein unvermeidlich naher Tod; einzig der Gedanke, dass nach seinem Ende sein Feind Octavianus sich seines geliebten Weibes bemächtigen könne, entflammt ihn zu wilder Leidenschaft. Er entsendet Philippus nach Jerusalem mit dem Auftrage, Mariamnen zu tödten, sobald die Nachricht von seinem eignen Tode eintreffe. Philippus, durch das gegebene Versprechen gebunden, muss dem Befehle gehorchen: ein Brief an Ptolemäus, der zur Bewachung des Palastes und Mariamne's zurückgeblieben, dient zu seiner Beglaubigung.

Jerusalem. Aristobulus zieht an der Spitze eines Heeres aus, um seinen Schwager Herodes zu befreien, und nimmt von seiner Schwester Abschied. Philippus ist verkleidet angekommen, er entdeckt sich dem Ptolemäus in einem einsamen Theile des Gartens und übergiebt ihm den Brief. Libia, eine Hofdame der Mariamne, mit welcher Ptolemäus in vertrautem Liebesverhältnisse steht, überrascht diesen mit dem Briefe in der Hand und sucht ihn ihm wegzunehmen, weil sie glaubt, es sei ein Liebesbrief von einer andern Schönen; dabei fällt der Brief zerrissen zur Erde. Die Fürstin eilt herbei, erzürnt über den unschicklichen Lärm des eifersüchtigen Streites, und belegt Libia zur Strafe mit Haft. Am Boden sieht sie die Stücke des Briefes liegen, setzt sie zusammen, und entziffert den entsetzlichen Inhalt. Sie beschliesst, sich an ihrem unmenschlichen Gatten zu rächen ohne dabei ihrer Würde als Königin etwas zu vergeben.

Akt 3. Jerusalem. Octavianus zieht siegreich in die Stadt ein. Von der einen Seite bringen Ptolemäus und Philippus dem Sieger unter dem Jubel des Volks die Schlüssel der Stadt, von der andern geht ihm Mariamne, von ihren Frauen begleitet, im Trauergewande entgegen, das Leben ihres Gemahls von ihm zu erflehen. Mit Staunen sieht er nun die todtgeglaubte Schönheit lebend vor sich: dieser kann er nichts abschlagen, denn er erinnert sich, wie einst ihr Bild ebenso vor ein gegen ihn gezücktes Schwert sich gestellt hat, wie sie jetzt vor sein Schwert sich stellt, das Leben ihres Gatten zu schützen. Daher gewährt er ihre Bitte, und zugleich überreicht er ihr das Bild. Die Scherze des Polydorus, der nun mit seinem Herrn, dem Tetrarchen, befreit wird und so thut als ob er sich darüber gar nicht freue, geben ein komisch parodirendes Gegenbild zu der Empfindung der Fürstin bei Herodes Begnadigung: denn diese hat sie nur erbeten, um dem Gebote der Ehre genug zu thun, nicht aus innerem Drange des Herzens. Sie tritt mit ihm in den Palast ein, und offenbart ihm hier in ergreifender Rede die ganze Grösse der Verachtung, die seine feige Eifersucht ihr einflösst. Durch ihre Verwendung für sein Leben hat sie gethan, was sie sich selbst

schuldig war, aber jetzt will sie auch ihrem tief beleidigten Gefühle Genugthuung geben: für die Zukunft soll jeder Verkehr zwischen ihr und dem Tetrarchen aufgehoben sein; in einsamer Abgeschiedenheit will sie in ihrem Gemache trauern, eine Wittwe bei Lebzeiten ihres Gemahls. Herodes stürzt sich beim Hinausgehen voll Wuth auf Ptolemäus, von dem er glaubt, er habe das Geheimniss seines Befehls verrathen. Dieser flieht, und sucht Schutz im Zelte des Octavianus; in der Hoffnung, dadurch auch seine geliebte Libia vor dem Zorn des Herodes schützen zu können, giebt er vor, Mariamne's Leben sei durch ihren Gatten bedroht, denn dieser wähne, nur um ihretwillen sei der siegreiche Imperator nach Jerusalem gekommen. Octavianus gelobt, Alles zur Rettung derer zu thun, deren Bild einst ihn gerettet.

Mariamne's Gemach. Octavianus tritt ein, auf die Gefahr sich berufend, in der Mariamne schweben solle; sie weist die Verdächtigung ihres Gemahls mit Unwillen zurück. Er verlangt das Bild wieder, das er ihr zugestellt; sie weigert sich stolz, es zu geben. Um ihre Ehre zu schützen, wenn er ihr zu nahe treten sollte, entreisst sie ihm den Dolch, den er trägt: es ist der ehemalige Dolch des Herodes. Schauder ergreift sie bei der Berührung des verhängnissvollen Stahls, voll Angst und Bestürzung lässt sie ihn fallen und flieht; gleichzeitig steigt auch in Octavianus Seele bedeutsam die Erinnerung an jenen Vorfall mit dem Bilde und dem Dolche auf. Er eilt der Fliehenden nach; da tritt der Tetrarch ein, der sich verstohlen zu seiner Gattin schleichen wollte, und stellt sich jetzt kämpfend seinem mächtigen Nebenbuhler entgegen. Mariamne löscht das Licht aus, den Zweikampf zu hemmen. Herodes verliert das Schwert und findet statt seiner den Dolch am Boden, diesen ergreift er, trifft aber damit im Dunkeln anstatt des Gegners sein Weib mit tödtlichem Stosse. Die Andern kommen dazu und unterbrechen den Kampf; Herodes, in Verzweiflung über das Gethane, stürzt sich in das Meer. So sind die Weissagungen des Astrologen in Erfüllung gegangen, denn Mariamne ist als Opfer des grössten Scheusals der Welt, der Eifersucht, gefallen, und ihres Gemahles Dolch hat ihr, die er am meisten liebte, den Tod gegeben; wie aber einst Mariamne's Bild, so hat jetzt sie selbst Octavianus Brust vor dem verhängnissvollen Dolche geschützt.'

Unter den Personen ist der Charakter der Mariamne wunderbar kunstvoll und genial gezeichnet. Eine dem Tode gleich bei ihrem ersten Auftreten Geweihte, verlässt sie dies tief begründete Gefühl keinen Augenblick, wenn auch der Schein und die Zerstreuungen des Lebens sie ablocken wollen. Ja, trotz der Todesschauer treibt sie eine unbezwingliche Sehnsucht ihrem Geschicke entgegen, zu diesem

„Stirb und Werde!“, wie den Schmetterling in die Lichtglut. So spricht sie es auch aus S. 431, 1K; 485, 2H:

Wie der Phönix,
Der zum Grabe hat die Flamme....
Bis ich in den Flammen sterbe,
Glaub' ich Leben noch zu missen.

Diese innige Sehnsucht nach dem Tode, in profanem Gebiete analog der Sehnsucht der Glaubensmärtyrer, konnte nicht angemessener durch Ton und Wort hervorgehoben werden als durch jene alte Weise, S. 449, 2K; 499, 3H:

Komm, o Tod! Doch komm so leise,
Dass es nicht bemerkt die Brust;
Damit nicht des Sterbens Lust
Mich zurück in's Leben weise. *)

Sie dient als Präludium zu Mariamne's lang gewünschtem, aber im Augenblick nicht erwartetem Tode, und die Fürstin erfreut sich daran, denn sie verlangt:

Singe, doch dass mir's die Schmerzen
Mehr' im Herzen.

Dieselbe Letra steht schon gedruckt im Cancionero general, der im Jahre 1511 in Valencia erschien, nach Böhl von Faber, Floresta de Rimas antiguas Castellanas (Th. I, Nr. 184). Fein, zart und anmuthig, aber weniger herzergreifend wird dasselbe Thema glossirt in Las manos blancas no ofenden IV, 173, 2K; III, 290, 1H, und in Verbindung ähnlicher Lieder auch von einer Sirene vorgetragen, um den Narciss zu bezaubern, in Eco y Narciso II, 281, 1K; II, 581, 2H. Eine andre Letra, welche die Nichtigkeit des irdischen Treibens zum Gefühl bringt, bezeichnet der Dichter mit ähnlichen Worten als alt**), und demnach der unsern analog in El Gran Príncipe de Fez II, 348, 1K; II, 347, 2H: *Por mí este antiguo conceto Sin duda que se escribió.* Und dieses alte Lied lautet daselbst:

¡O loca esperanza vana,
Qué de siglos ha que estoy
Engañando el dia de hoy,
Y esperando él de mañana!

Der Stoff, aus welchem Calderon dies wahre Gemälde der Verirrungen der Leidenschaft entnommen hat, ist zu finden in Josephi

---

*) *Ven, muerte, tan escondida,*
Que no te sienta venir,
Porque el placer del morir
No me vuelva á dar la vida.

**) Vergl. zu El hijo del Sol, Faeton (Nr. 87) II, 424, 2K; IV, 184, 1H und zu La cisma de Inglaterra (Nr. 100) IV, 144, 2K; II, 221, 2H.

Antiquitates Judaicae XV, 2—7; de bello Judaico I, 17—22.*) Die grausame Liebe, welche den Tod der Mariamne herbeiführte, wird in der Geschichte noch ergänzt durch die lieblose Grausamkeit, mit welcher der Tetrarch gegen alle Glieder seiner Familie wüthete.**) Zweimal gab er den eifersüchtigen Befehl, seine Gemahlin zu morden, wenn er selbst umgekommen wäre. Zuerst als er zum Antonius nach Laodicea berufen wurde. „Denn" (sagt Josephus A. J. XV, 3, 5) „so verliebt war er in seine Frau, und fürchtete darin eine Misshandlung, wenn jene nach seinem Tode wegen ihrer Schönheit von einem Andern geliebt würde. Ueberhaupt muthmasste er eine Neigung des Antonius zu ihr, der schon lange von ihrer Schönheit gehört hatte." Mariamne erfuhr dies durch den, welcher den Befehl erhalten hatte; bei Herodes glücklicher Rückkehr versöhnten sich die Eheleute unter vielen Thränen, und der Vertraute büsste seine wohlgemeinte Schwatzhaftigkeit mit dem Tode.

Noch gefährlicher wurde die Lage des Herodes, als Octavianus nach dem Siege bei Actium gegen Antonius nach Aegypten zog. Der Tetrarch stellte sich dem Sieger in Rhodus vor, legte die königliche Stirnbinde ab, und versprach nunmehr ihm Treue und Ergebenheit. Wohl wissend, wie misslich dieser Schritt war, schloss er Mariamne vorher in eine Festung ein, setzte Soemus zu ihrem Aufseher, und gab ihm den vorigen Befehl noch geschärft. Cäsar nahm die Reden und Geschenke des Tetrarchen gern an, und dieser kehrte nach seiner Meinung glücklich zurück. Allein Mariamne hatte die Wahrheit von Soemus erfahren. Hochgesinnt und beleidigt liess sie den schrecklichen Liebhaber nicht mehr zu sich. Langer Kampf des Herodes zwischen glühender Liebe und Stolz wegen der Verschmähung. „Und so schwankte er zwischen Liebe und Hass: und wenn er oft wegen ihres Stolzes sie zu bestrafen beschloss, so war er gleich wieder durch die Liebe besiegt, zu schwach, die Frau umzubringen. Besonders fürchtete er, so gern er sie gestraft hätte, dass er durch ihren Tod grösseres Leid über sich selbst verhängen würde." (Josephus XV, 7, 2.) Endlich konnte er die Verschmähung und Mariamne's wachsenden Uebermuth nicht länger ertragen. Durch falsche

*) Wir meinen nicht, dass der Dichter den Josephus in der Ursprache gelesen habe. Calderon besass das, was wir Gelehrsamkeit nennen, nicht, wie sich in den Bemerkungen zu Eco y Narciso (Nr. 78) zeigen wird. Aber für den dichterischen Zweck ist es einerlei, ob der Dichter aus dem Grundtext, aus einer Uebersetzung, oder aus einem Geschichtsbuch geschöpft habe. Diese Anmerkung scheint nicht überflüssig, wegen des albernen Streites, welchen die Engländer über Shakspeare's Gelehrsamkeit geführt haben.

**) So liess er den Aristobulus, Bruder der Mariamne (welchen Calderon noch lebend aufführt), Hohenpriester, in seinem achtzehnten Jahre im Bade ersticken. Josephi Antt. Jud. XV, 3.

Zeugen ward sie erlogener Verbrechen beschuldigt, und zum Tode geführt. „Sie aber ging in den Tod mit unerschütterlicher Festigkeit; die Farbe ihres Gesichts war unverändert, und so verleugnete sie auch in den letzten Augenblicken ihren Adel nicht, in Gegenwart Vieler, die bei ihrem Tode gegenwärtig waren.“ Fünf Kinder hatte sie dem Herodes geboren.

Josephus schliesst mit folgenden Worten: „Und so starb sie, ein Weib, an Sittsamkeit und Hochherzigkeit vor allen ausgezeichnet. Aber die Sanftmuth fehlte ihr, und von Natur war sie zum Streiten geneigt. Aber an Schönheit des Leibes und Würde des Umgangs übertraf sie alle ihres Geschlechts mehr, als es in Worten ausgedrückt werden kann.“

Die beiden Weissagungen, der Dolch, das Gemälde, die Liebe des Octavianus, sein Einzug in Jerusalem, die beabsichtigte Rettung, der unwillkürliche Mord durch den verhängnissvollen Dolch, der Selbstmord des Tetrarchen, alles dies sind Zusätze unseres Dichters, welcher, mit diesen Elementen sein Kunstwerk schaffend, ihm überall den Stempel des Romantischen aufzudrücken wusste.

Herodes war übrigens ein stehender Charakter in den alten geistlichen Mysterien des Mittelalters. S. die Ausleger zu Shakspeare's Hamlet A. 3, Sc. 2 und zu Antonius und Kleopatra A. 1, Sc. 2. Vergl. Lope de Vega's Dorotea p. 167*).

Calderon's Schauspiel erschien zuerst 1637 im zweiten Dutzend seiner Dramen unter dem Titel El mayor Monstruo del Mundo. Der neue Text mit der Aufschrift El mayor monstruo los celos ist eine ganz neue höchst sorgfältige Umarbeitung des Meisters, und es lohnt hier den Unterschied zwischen beiden anzudeuten.

Akt 1 im alten ist mit Ausnahme weniger Zeilen ganz wiederholt im neuen, so dass auch S. 426, 1K; 481, 3H:

.. De un monstruo el mas cruel, horrible y fuerte
Del mundo

im neuen Text eigentlich nur auf den alten Titel passt.

Akt 2 ist völlig geändert. Im alten ist Alles einfacher, kürzer, flüchtiger. Herodes erklärt sogleich nach dem vereitelten Mordversuch, dass das Gemälde seine lebende Gattin abbilde. Es fehlen fast alle komischen Stellen im Gefängniss. Der Gracioso heisst Maluca, nicht Polidoro. Herodes entdeckt den Wärtern im Kerker sogleich, dass der Diener nicht Aristobul sei. Besonders kurz, nur in unvollkommenen Strichen ist das Gespräch zwischen Herodes und Philippus, welches im neuen Text mit sichtbarer Anstrengung und Erfolg ausgearbeitet ist. Am Schluss dieser Scene ist einiger Spass mit Maluca, welcher im neuen fehlt.

*) 'S. Bibl. de aut. esp. t. XXXIV. p. 28, 2.'

Akt 3 ist wieder in der Sprache ganz verändert und erweitert; im Inhalt und dessen Entwickelung ist nur der durch den zweiten Akt bedingte Unterschied, dass im alten Octavianus die Mariamne schon kennt, als sie auftritt. Die Oktaven S. 444, 1K; 495, 3H im neuen sind aus dem alten wörtlich aufgenommen.

Der Schluss des neuen:

Como la escribió su autor,
No como la imprimió el hurto,
De quien es su estudio echar
A perder otros estudios

wird keinen aufmerksamen Leser des alten Textes bewegen zu glauben, dieser sei nicht von Calderon. Vielmehr zeigt er, dass dieser wider seinen Willen vielleicht aus der Handschrift für die Bühne gedruckt worden. Der Dichter aber hielt diese frühere Bearbeitung für unreif und des Drucks unwürdig. So sorgfältig arbeitete er und so streng war er gegen sich selbst!

Wenige Worte über die Tragödie von Voltaire Mariamne (aufgeführt zu Paris 1724) mögen hier angeschlossen werden. Der Verfasser sagt in der Vorrede, nachdem er den Inhalt angegeben, mit erheuchelter Bescheidenheit: „Welche Laufbahn für einen andern Geist als der meinige! Kann man sagen, dass ein solcher Stoff der Tragödie unwürdig sei?“ Wohl hat er Recht: denn sein Werk scheint uns zu den geistlosesten dieser Art zu gehören und wird selbst von vielen seiner eignen Trauerspiele übertroffen. Es ist peinlich zu beobachten, wie Gedanken und Gefühl sich nicht hindurcharbeiten können durch den öden und weitläufigen Sprachbombast der steifen Alexandriner, welche, wie schwere Reifröcke, jene beengen und zu Boden drücken. Ja, es ist ein wunderbares Verhängniss darin, dass derselbe Mann, welcher mit unerhörter Dreistigkeit die alten Gesetze des Glaubens, jedes Band zwischen Menschen und Gott verspottete und vernichten wollte, hier sich selbst in die armseligsten Fesseln einer nichtigen Convention einschloss und so sich der Mittel beraubte, seine vielfachen Talente zu entwickeln.*) Uebrigens hat Voltaire sich genauer an Josephus gehalten als Calderon; nur ist ihm Eine Eifersucht nicht hinreichend gewesen. Die Schwester des Herodes, Salome, liebt den Soemus und wird sehr plump von diesem Tugendhelden abgewiesen, und nun treibt ihr Hass den jämmerlichen Herodes zu den Grausamkeiten.

Ueber Einzelnes.

S. 427, 2K; 482, 3H: ..*En el Bucentoro, nave,*
Que labró para él Cleópatra
De marfiles y corales.

*) Man kann nicht unbehülflicher und unwürdiger reden, als Mariamne bei ihrem ersten Auftreten Akt 2, Sc. 2. Einzelne geistreiche Züge verschwinden in der Masse des Verkehrten.

Dazu S. 429, 1K; 483, 3H:

..aquel Bucentoro,
Armada nave de oro...

Vergl. Apolo y Climene II, 531, 2K; IV, 168, 1H: *..en su proceloso Raudal cortaba la espuma, Animado Bucentoro, Un jóven...* Als gewaltiges wunderliches Bild der Hand in Mejor está que estaba III, 443, 1K; I, 241, 1H: *..el cabello vi, Siendo océano de rayos,. Donde la mano, feliz Bucentoro de cristal, Corrió tormenta de ofir.* Ueber die Etymologie des Wortes s. Mabillon's Iter Italicum in dessen Museum Italicum t. I (Lutet. 1687), p. 37 bei der Schilderung der Vermählung des Dogen mit dem adriatischen Meere: Centaur sei Bezeichnung eines grossen Schiffes überhaupt, und der Vorsatz Bu gebe eine Verstärkung, wie in Bulimia, Bupaedes, wegen der Grösse der italienischen Rinder. Man könnte dabei an unser Pöbeladjektiv ochsig denken, und an die ähnliche Verstärkung der griechischen Hauptwörter durch ἵππο.

S. 429, 2K; 484, 2H: *..Dijo, sacando el acero:*
Nadie ha de triunfar primero
De mí que yo mismo.

So Ajax bei Ovid, Metam. XIII, 390: *Ne quisquam Aiacem possit superare nisi Aiax.* *)

S. 430, 2K; 485, 1H: *La muerte y el amor una lid dura etc.*

Der Inhalt dieses Sonetts gehört wohl zu dem Tiefsinnigsten, was je in Worte gefasst ist. Wem der Tod ein Geliebtes entzogen, der wird den Schluss verstehen und schätzen:

Drum soll den Preis mit Recht die Lieb' erheben,
Denn sie beherrscht die Lebenden und Todten,
Allein der Tod nur jene die da leben.

S. 437, 1K; 490, 2H: *No es leal él que*
No lo es hasta las aras.

So Á secreto agravio secreta venganza I, 477, 2K; I, 597, 3H mit einem guten Wortspiel: *Hasta las aras, amor, Te acompañé; aquí te quedas, Porque atreverte no puedas Á las aras del honor.* Auch daraus ist nicht viel auf Calderon's Gelehrsamkeit zu schliessen. Denn Cervantes braucht die Redensart, und noch dazu lateinisch (usque ad aras), früher in der Novelle vom fürwitzigen Neugierigen (D. Quixote I, Kap. 33), und daraus hat sie wahrscheinlich Calderon zunächst. Gellius, Noctt. Att. I, 3, schreibt sie dem Perikles zu (μέχρι θεῶν).

S. 441, 1K; 493, 2H: *¿Qué pudiste engendrar, Libia,*
Sino áspides y serpientes?

---

*) *Nicht der Feind hat dich entrafft,*
Ajax fiel durch Ajax Kraft.
Schiller.

Dasselbe Wortspiel, freilich nicht in so bitterem Ernste als hier, in Fineza contra fineza II, 572, 2K; IV, 272, 3H: *Que soy Libia, y Doña Libia Solo ha engendrado serpientes.* Vergl. zu El mágico prodigioso (Nr. 107) III, 398, 2K; II, 171, 2H.

S. 446, 1K; 497, 1H: .. *Tu pecho aquel bruto sea,*
Que, viendo el veloz arroyo
De una fuente inficionado
Del áspid, noble y piadoso
Le enturbia, porque no beba
El caminante...

Das Thier, das die vergifteten Quellen trübt, dem Wanderer das Leben zu retten, ist hier das Einhorn. Fast derselben Worte bei demselben Naturgleichniss bedient sich der standhafte Prinz I, 277, 2K; I, 259, 1H, wo aber nach einer andern Sage dem Adler dieser instinktmässige Liebesdienst beigelegt wird: *El águila caudalosa ....con piedad noble y justa, Porque brindado no beba El hombre entre plata pura La muerte, que en los cristales Mezcló la ponzoña dura Del áspid, con pico y alas Los revuelve y los enturbia.*

S. 435, 1K; 488, 2H: *Melancolía decis?....*
Hipocondría,
Que un Príncipe como yo
No habia de adolecer
Vulgarmente, ni tener
Mal, que tiene un sastre.

Melancholie ist hiernach eine gemeine Schneiderkrankheit, Hypochondrie aber eine sehr vornehme. Die letztere war nämlich erst vor etwa zwei Jahren auf die Welt gekommen, und also jung, und so in der Mode, dass eine Dame von ihrem Liebhaber sich etwas von dieser neuen Waare ausbat, El médico de su honra I, 372, 1K; I, 362, 2H: ..*hipocondría.... Es una enfermedad, que no la habia Habrá dos años, ni en el mundo era etc.*

---

64. Darlo todo y no dar nada. (Alles geben und nichts geben.) IV, 1K; III, 137H.

Zuerst gedruckt 1657 in: Comedias nuevas escogidas, octava Parte.

Der Sinn des sprüchwörtlichen Titels wird zu Ende des Schauspiels, S. 31, 2K; 162, 2H, ausführlich erläutert. Der Herr (Alexander) kann die Sklavin (Kampaspe) verschenken, ihre Person (darlo todo), aber nicht ihre Seele und nicht ihre Neigung, und ohne diese beiden ist Alles geben so viel als Nichts geben (no dar nada):

..De suerte que, no pudiendo,
Cuando la fuerza te valga,
Darle ni el alma ni el gusto,
Darle sin gusto y sin alma
Todo lo que puedes, es
Darlo todo y no dar nada.

Ja, dieser Titel wird geradezu citirt, ich weiss nicht recht ob in Beziehung auf unser Schauspiel oder auf ein älteres Volksgedicht, El segundo Scipion III, 623, 2K; IV, 347, 3H: *Dar el consejo y no dar Ayuda para el consejo, Es, segun suelen decir No sé qué vulgares versos, Darlo todo y no dar nada.*

Wir haben in unserm Drama die Geschichte von Alexander und Kampaspe, welche neuerdings unter uns durch A. W. v. Schlegel's geistreiche Romanze berühmt geworden ist. Der früheste Gewährsmann derselben ist wohl der ältere Plinius, Nat. hist. l. XXXV, c. 10: „Namque cum (Alexander) dilectam sibi ex pallacis suis praecipue, nomine Campaspen, nudam pingi ob admirationem formae ab Apelle iussisset, eumque tum pari captum amore sensisset, dono eam dedit, magnus animo, maior imperio sui, nec minor hoc facto quam victoria aliqua." Man vergleiche Aelian, Var. hist. XII, 34.

Calderon hat sich einen seltsamen Schauplatz für sein Stück ausgedacht. Bei ihm macht Alexander nach Besiegung der Perser Athen gegenüber Halt und bezieht daselbst Winterquartiere. Bei der Willkür, womit der Stoff überall behandelt ist, hätte die Erfindung viel reicher ausfallen können; aber Alles was ernsthaft sein soll ist durchaus verfehlt. Die Charaktere sind ohne irgend eine auch nur formelle Individualität, besonders Alexander und Apelles. Das Verhältniss zwischen Diogenes und Alexander hätte können besser benutzt werden, wenn nicht Calderon sich hier dem Schlendrian der Franzosen und seiner Landsleute ergeben hätte. Statt des Stils haben wir eine triviale Manier, wo Ziererei, Schwulst und Mattigkeit abwechseln. Ja, die Scene zwischen Alexander und Kampaspe S. 29K; 160H ist förmlich anstössig, ohne dass man sie mit etwas entschuldigen könnte. Die Lieder S. 20. 21K; 153H sind ganz im Geschmack der Marinisten und des Hoffmannswaldau, z. B.:

Quien se abrasa, y no sabe
Donde hallar nieve,
Sepa donde ella vive,
*Que allí está enfrente.**)

*) Das ist ärger als das berühmte Lied:

Deiner Augen glänzend Feuer
Schmelzet Russlands tiefsten Schnee,
Und das Eis wird selbstens theuer
Um den runden Kaspersee.

Un pleito á sus mejillas
Mayo y diciembre
Ponen, porque les hurta
Púrpura y nieve.

So jämmerlich konnte wohl Calderon nicht dichten. Vielleicht ist der Verfasser dieser Liederchen eben jener *discreto cortesano*, von dem die Verse S. 18, 2K; 151, 1H sind, und dem unser Dichter die Schmeichelei sagt:

De un discreto cortesano,
Cuyo ingenio soberano
Goza el mas alto interes
Del crédito y la opinion,
Por galan, noble y discreto.

So kann es uns auch nicht Wunder nehmen, dass zur Zeit Alexander's des grossen das Schicksal der Zenobia beklagt wird, S. 6, 2K; 141, 2H:

Sobre los muros de Roma,
De quien es espejo el Tíber,
Prisionera de Aureliano
Cenobia al aire repite...

Der Scherz dagegen ist vortrefflich und des grossen Dichters würdig.

Denselben Stoff hat früher zu einem Drama benutzt John Lyly, der besonders durch seiner Euphues Epoche machte. Walter Scott hat in dem Roman The Monastery Lyly's Stil von seiner lächerlichen Seite gezeigt. Ueber die Tragikomödie Alexander and Campaspe (Dodsley collection of old plays II, 85) s. A. W. v. Schlegel, Gesch. d. dram. Poesie III, 269. Auch bei Lyly ist Alexander kein tüchtiger Charakter; nur sein Verhältniss zu Hephästion ist leidlich. Statt eines dramatischen Dialogs haben wir witzige und spitzige Antworten, die von vieler Gelehrsamkeit zeugen: nämlich der Anekdotenkram der Alten ist hier benutzt, und man könnte einen ähnlichen Commentar zu Lyly's Alexander and Campaspe schreiben, wie Menage ihn zum Diogenes Laertius gemacht hat.

Noch näher dem Calderon ist das Schauspiel des Lope de Vega Las grandezas de Alexandro*). Hier haben wir die ganze Geschichte des Alexander. Zu Anfang von Akt 1 lebt König Philipp noch, und will nach Asien. Olympias entdeckt ihrem Sohn, er sei nicht Philipp's, sondern Jupiter's Erzeugter. Gleich nach dem Tode Philipp's schenkt Alexander die Kampaspe dem Apelles. Es wird aber Alles sehr schnell abgemacht, wegen der Masse, die in dies Drama hinein musste. Alexander sagt dabei:

Mira si soy liberal
y no á tu pincel ingrato,
pues que te pago el retrato
con darte el original.

*) Comedias de Lope de Vega t. XVI (Madrid 1622).

Kampaspe ist aber darüber sehr ungehalten, und weint aus dem Grunde:

pues vengo á ser de un pintor,
quando fui Reyna de un Rey.

Am Schluss von Akt 1 ist das bekannte Zwiegespräch zwischen Alexander und Diogenes kurz und bündig:

Al. Quieres algo? Diog. Que te quites
deste sol, que me calienta,
que no me le puedes dar,
aunque Rey del mundo seas,
porque es Dios, quien me le embia.

Am Ende haben wir den Einzug Alexander's in Jerusalem, wo der König sich dem Priester zu Füssen wirft, genommen aus Vincentius Bellovacensis Spec. hist. V, 32.

Ueber einzelne Stellen in Darlo todo y no dar nada bemerken wir noch.

S. 1, 2K; 137, 2H: *Moza de cántaro, ya*
Dijo no sé qué proverbio;
Viejo de cántaro, no
Lo dijo hasta hoy.

Offenbar Anspielung auf das Lustspiel des Lope de Vega La moza del cántaro, dessen merkwürdiger Schluss*) jeden Zweifel hebt, ob denn Lope wirklich so viele Schauspiele verfasst habe als man gewöhnlich annimmt. Er beruft sich mit dürren Worten und voll Zuversicht auf Ein tausend fünf hundert Schauspiele, die er eher als dieses gedichtet: *Aqui Puso fin á la comedia Quien, si perdiere este pleyto, Apela á mil y quinientas. Mil y quinientas ha escrito; Bien es que perdon merezca.*

S. 9, 1K; 143, 2H: *..Boreal venatorio exámen...*

S. zu El Conde Lucanor (Nr. 47) II, 478, 2K; III, 418, 1H.

S. 24, 1K; 156, 1H: *Solo el silencio testigo etc.*

Ueber diese alte Letra s. zu El mayor encanto amor (Nr. 75) I, 291, 2K; I, 397, 3H.

---

65. Las armas de la hermosura. (Die Waffen der Schönheit.) IV, 444K; III, 187H.

Schon bei den Alten hat die hier behandelte Geschichte des Coriolan etwas Sagenhaftes, indem die Nachrichten der einzelnen Schriftsteller nicht übereinstimmen.**) Plutarch (Coriolan c. 33—36)

*) 'S. Bibl. de aut. esp. t XXIV, p. 565, 3.'

**) S. darüber Alexander ab Alexandro, Dies geniales I, 13, und die besten Ausleger zu Shakspeare's Coriolan.

lässt ihn allein durch die Bitten der Mutter Volumnia zum Rückzuge bewegt werden; Livius (II, 34—40) nennt die Frau Volumnia, die Mutter Veturia. Eine märchenhafte Umgestaltung finden wir in den Gesta Romanorum cap. 137, angeblich nach der Chronik des Eusebius. An die Stelle des Tullus ist Constantinus getreten. Sonst heisst es am Schluss, nicht weniger eindringlich als bei Livius: „Ultimo miserunt sibi parentes suos simplices, quos habuit in civitate: mater vero eius pectus et ubera ei ostendit, quae suxerat. Quod cum vidisset imperator, amore naturali compatiens totam offensam dimisit."

Bei Calderon ist alles Geschichtliche aufgehoben, und an die Stelle der Römerwelt ist die Fabelwelt getreten. Veturia ist ihm eine der geraubten Sabinerinnen, und Coriolan ist schon Feldherr unter Romulus gewesen, S. 458, 1K; 198, 1H:

..que
Siguiendo a Rómulo, fué
El cabo mas principal,
Que á los Etruscos venció etc.

Auch werden sich die Historiker über manches Andere freuen, z. B. über die Grossthaten des Romulus in Afrika und Spanien, S. 446, 1K; 188, 3H:

..dejando aparte
Abandonadas proezas,
Que en África y en España
Rómulo dejó dispuestas,

über die Vertreibung des Numa und schleunige Errichtung des Freistaates gleich nach Romulus Tod, über den Grimm der Celtiberin Asträa welche auszieht, ihr Geschlecht wegen des Raubes der Sabinerinnen zu rächen, u. dergl. m. Den Weibern wird der Putz untersagt, und sie, unter Veturia's Führung, bedienen sich dagegen des Mittels, welches Lysistrata bei Aristophanes mit so gutem Erfolg anwandte, den Frieden zu stiften. Calderon selbst scheint das Ganze mit einiger Ironie behandelt zu haben, wie aus den langen Reden des Spassmachers Pasquin und dessen Bitten an den Souffleur, ihn nicht stecken zu lassen, vernehmbar ist, S. 451, 2K; 193, 1H:

¡Pues con eso, va de historia!
Aquí, apuntador, memoria
Tu anacardina me dé!

Das erinnert lebhaft an Tieck's verkehrte Welt. Die Verbannung, S. 458K; 197Hfgg., ist gut und ächt romantisch; belehrend ist die Vergleichung mit derselben antik dargestellten Geschichte bei Plutarch, Coriolan c. 20.

Ueberschwänglich ernst ist dagegen Shakspeare's Coriolan. Er führt uns hinein in den Strudel der bürgerlichen Zwistigkeiten zu Rom; und doch ist das ungeheure Volksleben daselbst nur das Element, worin der Charakter des Einzelnen sich stählt und kund giebt.

---

66. El segundo Scipion. (Der zweite Scipio.) III, 600K; IV, 329H.

Ein Feststück zum Geburtstage des Königs Karl II., also nach dem 6ten November 1675, wo Karl die Regierung selbst übernahm. Nicht allein der Schluss S. 631, 2K; 354, 3H:

El segundo Scipion,
Español César invicto,
Diga, que el segundo Cárlos
Viva, de cuyos floridos
Años la memoria
Numeren á siglos etc.

bezeichnet den König als das Urbild dieses Scipio, auch die plumpe Anspielung S. 601, 1K; 329, 3H weist darauf hin:

..Es la segunda Cartago;
Que hoy este número tiene
No sé qué prerogativas,
Que no hay donde no le encuentre.)*

Zu diesem Zwecke wird Scipio bei Calderon ein Sohn des Scipio Africanus, der Karthago zerstörte, um für den Vater Philipp IV. einen tüchtigen Helden als Abbild zu gewinnen, S. 601, 2K; 330, 1H. Bei solchen Absichten lässt sich nicht viel Gutes erwarten, und leider ist auch neben dem Einfluss der Schmeichelei der Einfluss der französischen Bühne überall sichtbar.

Der Stoff ist aus Livius l. XXVI, cap. 41—50. Der Celtiberer Allucius ist bei Calderon Luceyo, ein Sohn des Hannibal**), um die Grossmuth des Scipio zu verstärken; aus ähnlichem Grunde ist ihm der Streit der Legionarii und der Socii navales (bei Livius c. 48) nicht allein Kampf der Ehrsucht, sondern auch der Liebe um die Braut des Allucius bei Livius. Wenn man übrigens die Redensarten des Scipio bei unserm Dichter mit Recht steif, un-

---

*) Kurz vorher heisst es daselbst:

Segundo Scipion, segunda
Vez digo, sin ofenderte;
Que ser segundo á tu padre
Es ser primero á tus gentes.

Es versöhnt uns etwas mit dem Dichter, dass er den regierenden Karl II. doch nicht über den todten Philipp IV. setzt.

**) S. 607, 1K; 334, 2H: *Luceyo, hijo de Anibal....*
Es el esposo.

römisch und manierirt findet, so möchte ich doch auch den Livius nicht eben vertheidigen, wenn man seine Anrede im Munde des Scipio als unpassend in einem Geschichtswerke und als pedantisch tadelt. Sie beginnt: „Juvenis iuvenem appello, quo minor sit inter nos hujus sermonis verecundia.“

Diese Handlung des Scipio ist unzählige Male von Dichtern, Romanschreibern und Novellisten bearbeitet worden. Man sehe z. B. die Einleitung zu Bandello's Novelle II, 26.

S. 623, 2K; 347, 3H: .. *No sé qué vulgares versos:*
Darlo todo y no dar nada.

S. zu Nr. 64.

---

67. Duelos de amor y lealtad. (Kampf der Liebe und Pflicht.) IV, 622K; IV, 285H.

Akt 1. Afrika. Schlacht zwischen den Tyriern einerseits, und den Persern und Ceylanern andrerseits. Die Tyrier siegen; ihre Feldherren Leonido und Zenon nehmen die Königin von Ceylon, Irifile, gefangen und liefern sie der Königin von Tyrus, Deidamia, aus. Die Gefangenen werden unter die Tyrier vertheilt, und müssen an den Mauern und Werken der neu erbauten Stadt arbeiten. Auch Thoas, Heerführer der Perser, befindet sich unerkannt unter den Gefangenen. Schwer verwundet lag er unter den Todten des Schlachtfeldes. Leonido rettet ihm das Leben, pflegt ihn in seinem Hause, und wendet die Beschwerden der Knechtschaft von ihm ab. Morlaco, der Hanswurst, hat sich in der Schlacht todt gestellt. *) Vier Soldaten tragen ihn bei den Armen und Beinen und wollen ihn in das Meer werfen; da lebt er auf, und da für alle Vier der Eine Kerl zu wenig ist, so würfeln sie um ihn.

Siegesfest in Tyrus. Dankhymne an die Göttin des Glücks, Fortuna. Jene beiden tyrischen Feldherrn suchen die gefangene Irifile auf: denn Beide sind, zum grossen Verdruss der Königin Deidamia, in sie verliebt. Allein Irifile liebt schon den Thoas. — Die Gefangenen, mit dem Bau beschäftigt, singen ohne Musikbegleitung nach dem Takt der Hammerschläge Lieder der Trauer. Thoas und Irifile, in Sehnsucht nach einander versunken, finden sich und erkennen sich, und beklagen ihr Loos.

Akt 2. Deidamia, den Zenon liebend, will die verhasste Nebenbuhlerin ihres Glücks und ihrer Schönheit fortschaffen. Sie bespricht sich deshalb mit ihrer Vertrauten; da flüchtet Morlaco zu ihren Füssen, hinter ihm seine Herrin mit einem Prügel: er muss sämmtliche Verrichtungen eines Esels thun, macht aber Alles so verkehrt, dass seine

*) Wie Falstaff in Shakspeare's Heinrich dem vierten, Th. 1.

Herrin ihn nur mit dem Knittel in Ordnung bringen kann. Deidamia befiehlt ihr, ihn besser zu halten. Beide entfernen sich, und die Königin kündet der Irifile an, sie solle heimlich nach Ceylon zurückkehren, und dann wollten beide Reiche Frieden schliessen. — Die glückliche Irifile meldet dem Thoas diese Nachricht, indem er im Schlossgarten gräbt. Da sie belauscht werden, sind immer nur die letzten Zeilen ihrer Reden für ihn.*) Aber sie weiss nicht, dass Leonido von der arglistigen Fürstin den Auftrag hat, sie unterwegs aufzufangen und zu heirathen.

Tag des Vollmondes im März. Tempel der Diana. Die Gefangenen haben die Erlaubniss erhalten, an diesem Tage dort ihrer Gottheit zu opfern. Der Aelteste unter ihnen erzählt, Alexander der grosse sei mit Heeresmacht gegen den Perserkönig Cyrus gezogen, Cyrus könne sie also jetzt nicht erlösen, sie selber müssten für sich selbst als Männer sorgen. Jeder Tyrier hat vier oder mehr Gefangene. In der Nacht sollten sie alle Männer ermorden, nur Weiber und kleine Kinder verschonen. Jauchzend wird der Vorschlag angenommen; noch dieselbe Nacht ist zur Ausführung bestimmt. — Zimmer des Leonido. Nacht. Thoas muss seinen Wohlthäter retten. Eben kommt dieser an, Irifile in den Armen, die er unterweges geraubt hat. Da erschallt die Stadt von grässlichem Geheul und Röcheln der Sterbenden; die Strassen sind mit dem Blute der Unglücklichen gefüllt, die in den Armen des Schlafs erwürgt sind. Nur Thoas birgt seinen Herrn Leonido und giebt eine andre Leiche für die seinige aus. Er schwört ihm, nie seinen Aufenthalt zu entdecken.

Akt 3. Heerlager Alexander's des grossen. Zenon ist aus dem allgemeinen Gemetzel allein entronnen und fleht den macedonischen König um Beistand an. Alexander schwört die blutige und feige That zu rächen, und wenn es nur wäre um Thoas für seine niedrige Undankbarkeit zu strafen.

Tyrus. Die Knechte sind Herren geworden. Morlaco treibt jetzt seine ehemalige Gebieterin mit Faustschlägen und Püffen vor sich her, weil sie nicht ordentlich kocht. Irifile befiehlt, ihn zu bestrafen. — Thoas im Streit mit den übrigen Soldaten. Sie wollen ihren Fürsten sich selbst wählen, denn Jeder hält sich insgeheim für den Würdigsten und hofft, ihn müsse die Wahl treffen. Thoas aber will Irifile, und Irifile will aus Dankbarkeit ihr Recht der Deidamia abtreten. Diese wird betroffen von der Wahrheit, dass eine gute That, selbst aus unreiner Absicht gethan, zuweilen Segen bringe. Schon droht Bürgerkrieg das neue Reich zu zerstören. Da räth jener Alte, dem Schutzgott Apollo zu opfern, dann in der Nacht im Thal des Tempels zu

*) Dies ist eine schwächere Wiederholung aus dem lauten Geheimniss.

wachen, und wer des Gottes Sonnenstrahlen am Morgen zuerst erblicken würde, der sollte von Allen als König anerkannt werden. Der Vorschlag wird angenommen. Im festlichen Zuge geht es nach dem Tempel des Gottes. — Thoas Wohnung. Er theilt dem Leonido mit, was jetzt in der Stadt vorgeht. Leonido zeigt ihm die Stellung, aus der er zuerst das Sonnenlicht erblicken werde, verlangt aber dafür, dass er den Thron der Irifile abtreten solle. Thoas gelobt es.

Hohlweg am Tempel. Gegen Morgen. Alle blicken nach dem Aufgang hin, nur Thoas nach dem Abend. Er sieht zuerst den Wiederschein der Sonne, und wird vom Volk mit Widerstreben als König anerkannt. Da naht Alexander's siegreiches Heer. Die Männer flüchten in die Stadt; nur Deidamia mit ihren Frauen wirft sich dem Helden zu Füssen und fleht um Gnade und Schonung für Tyrus. So belohnt sie den Edelmuth der Irifile. Alexander, von den Thränen der Frau gerührt, verspricht Verzeihung: nur der undankbare Thoas soll ausgeliefert werden. Die neidischen Gefährten bringen ihn sogleich herbei. Ihm nach Irifile. Alexander fragt nach Leonido. Er schweigt: so fest bindet ihn sein Wort. Aber Irifile entdeckt, dass Leonido durch Thoas erhalten lebt. Alexander, noch mehr durch das Schweigen als durch die That gerührt, bestätigt den Thoas als König. Er tritt die Krone der Irifile ab, diese der Deidamia. Irifile reicht dem Thoas die Hand, als Könige von Ceylon, Deidamia dem Leonido als Könige von Tyrus, und Morlaco seiner ehemaligen Herrin und jetzigen Sklavin, denn Beide haben sich hinreichend kennen gelernt, um sich nun als Eheleute zu plagen.

Apontes hat in seiner Ausgabe des Calderon dieses Stück in den ersten Theil gebracht. Der Grund seiner ganzen Anordnung wird gewiss Jedem unbegreiflich sein, und ich vermuthe, dass er die Stücke zuerst gab, welche gerade damals im Buchhandel fehlten. Denn früher wurde jedes Schauspiel auch einzeln verkauft. In der älteren Ausgabe des Vera Tassis steht es im letzten Theil. Und es gehört auch zu den spätesten. Denn der gute Alexander, welcher gegen Cyrus zu Felde zieht und schon vorher die Töchter des Darius beweint hat (S. 650, 1K; 306, 1H), hat nur seinen Namen hergeben müssen, um als Sohn Philipp's des grossen*) ein schmeichelhaftes Abbild des jungen Königs Karl des zweiten vor die Augen der Zuschauer zu bringen. Die Anspielungen S. 637, 1K; 295, 1H:

¿Qué mucho....
Que, hijo de Filipo el Grande,
El mundo avasalle invicto?

*) So nannten im Anfang seiner Regierung die Spanier Philipp den vierten.

und S. 642, 1K; 299, 2H:

Magno Alejandro, á quien aclama el mundo
Segundo al gran Filipo sin segundo

konnten auch dem Einfältigsten damals nicht entgehen, und so ist denn auch der Schlussgesang ganz auf Karl den zweiten gemeint:

El poderoso Alejandro,
Magno augusto heróico César,
Hijo de Filipo el Grande,
Viva, reine, triunfe y venza.

Am 6ten November 1675 übernahm Karl selbst die Regierung im fünfzehnten Jahre seines Alters; in diese Zeit oder noch später fällt also unser Drama. So finden wir auch leider eine grosse innere Aehnlichkeit mit Fieras afemina amor, das noch später gedichtet ist. Der berüchtigte Estilo culto, welchen unser Dichter in der frühesten Zeit mit aller Fülle seiner unvergleichlichen Gaben ausgeschmückt, von dem er sich in seiner besten Zeit losgemacht hatte, kehrt hier wieder zurück und nähert sich schon dem Manierirten.

Das Geschichtliche der Eroberung von Tyrus unserer Fabel gegenüber zu stellen würde hier sehr ungehörig sein. Beiläufig bemerke ich, dass Calderon im ersten Akt, S. 628, 2K; 288, 2H, allerdings die Beschreibung von Tyrus bei Curtius IV, 20 vor Augen gehabt zu haben scheint.

S. 644, 1K; 301, 1H: .. *Tambien hay duelo en las damas?*

S. zu Nr. 8.

Von Massinger giebt es ein Drama The Bondman*), in welchem die Befreiung der Sklaven in Syrakus der Mittelpunkt ist und welches manche Vergleichungspunkte bietet. Man ersieht hieraus, welcher Art die Aehnlichkeit ist, wenn zwei Dichter denselben Gegenstand behandeln ohne von einander zu wissen, denn Niemand wird so thöricht sein, hier einen äusserlichen Zusammenhang annehmen zu wollen.

*) The plays of Massinger (London 1813) t. II, 1.

V.

Schauspiele,

deren Inhalt sich an ältere Romane und Gedichte schliesst.

Nr. 68 — 73.

Vornehmlich aus dem Don Quixote ist bekannt, wie das Lesen der Ritterbücher und anderer romanhafter Dichtungen Lieblingsbeschäftigung der Spanier im sechszehnten und Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts war. Es scheint also ganz gemäss der Entwicklung des Drama's überhaupt, dass die Schauspieldichter Charaktere und Begebenheiten aus dem Cyklus der ihren Zuhörern einmal bekannten Romanenreihe nahmen, soweit sich jene irgend für die scenische Behandlung hergeben wollten. Die unmittelbaren Vorgänger und die Zeitgenossen Calderon's haben sehr fleissig aus diesen Quellen geschöpft, und namentlich hat Lope altspanische Romanzen, Nationalromane, Märchen und Volksbücher mit besonderer Vorliebe für die Bühne bearbeitet. Unser Dichter folgte auch hier dem Gange der übrigen. Es giebt aber verhältnissmässig wenig Stücke dieser Gattung von ihm; und der Grund mag darin liegen, dass er sich mehr frei und wohl befand, wenn er auch den ganzen Stoff bei den profanen Dramen zugleich mit der Form erzeugen und im Einzelnen ausbilden konnte, als wenn ihm jener gegeben war und er ihn nun einrichten musste. Wenn ihn freilich eine höhere Begeisterung für Religion oder Vaterland trieb, so half ihm diese Begeisterung Schwierigkeiten überwinden, welche nun einmal in seiner Natur lagen.

---

68. La puente de Mantible. (Die Brücke von Mantible.) I, 117 K; I, 205 H. *)

Zuerst gedruckt 1635.

Der Ursprung des Romans von Fierabras **) ist wohl in Frankreich zu suchen. Wenigstens giebt es auf der Pariser Bibliothek

*) 'Uebersetzt von A. W. v. Schlegel.'

**) Vergl. darüber Wiener Jahrbücher Bd. 31, S. 136; Santander, Dictionnaire bibliographique du quinzième siècle P. III, p. 316.

einen Druck von 1478 Fol. Geneves, mit dem Titel: Le Roman de Fierabras le Geant. Dieser Roman ward auch aufgenommen in die: Histoire des faicts et gestes de Charlemagne et des douze Pairs de France, von welcher die Bibliothek der Romane*) eine Ausgabe von 1505 nennt. Davon ging wahrscheinlich aus die spanische: Historia del Emperador Carlo Magno y de los doce Pares de Francia, y de la batalla, que hubo Oliveros con Fierabras, Rey de Alexandria. Sevilla 1528, Fol. Aus diesem Werke hatte D. Quixote das Recept zu seinem unvergleichlichen Balsam (Th. I, Kap. 17), und aus ihm unser Calderon den Stoff zu seinem Schauspiel. Die treffliche deutsche Uebersetzung des französischen, vom Jahr 1533, ist erneut in v. d. Hagen und Büsching's: Buch der Liebe. Eine feierliche Berufung auf den ganzen Roman kommt vor D. Quixote I, Kap. 49.

Die Verbreitung desselben zeigt sich auch darin, dass Calderon die Personen desselben als weltbekannt citirt. La devocion de la Cruz I,110,2K;I,64,1H:

..una dama Fierabras,
Que á todos admite...

Das lascive Wortspiel ist hier deutlich genug. Hombre pobre todo es trazas I,471,2K;I,519,1H:

¿Es aqueste caballero
El Infante Vengador....
Así la guarda seria
De la puente de Mantible.

Der poetische Hauch in dem Drama des Calderon giebt ihm, verbunden mit der reizenden Fabel, einen hohen Werth, obgleich auch jene luxuriösen Auswüchse unverkennbar sind, welche als Mangel gediegenen Kunstsinnes nur in den frühesten und spätesten Stücken aufstossen. Indessen hat der gewaltige Bombast hier etwas kindlich Unschuldiges, ja Angenehmes und Drolliges; zumal wenn der thurmhohe hochmüthige Riese die hochmüthigen thurmhohen Redensarten wie in einem Puppenspiel wegspricht. Auf keinen Fall macht die Sprache die ernsten Ansprüche, wie in der grossen Zenobia und dem Judas Maccabäus.

Die Namensgleichheit zwischen dem Infanten und dem Gracioso Guarin mag darin liegen, dass auch der Infant einmal, S.125,2K; 211,2H, scherzhafte Reden führt. Da es aber nur einmal der Fall ist, scheint es mir doch ziemlich wunderlich.

Vortrefflich sind zwei Scenen: zuerst wo Irene in der Nacht durch Singen vom Thurm herab wie eine Leuchte den irrenden Rittern das Ziel feststellt; dann das Loosen, wobei Floripes ganz gegen ihren Wunsch, aber durch unbewussten magnetischen Zug das

*) Bibliothèque universelle des Romans, Aoust 1777 (vol. 35), p. 117.

Ende desjenigen Bandes ergreift, welches Guido hält, S. 136, 2K; 220, 1H.

In einem Bande Sueltas (auf der kaiserlichen Bibliothek zu Wien) befindet sich: La Puente de Mantible. Comedia famosa de Lope de Vega Carpio. Representóla Granados. Der Druck scheint aus der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts. Es ist aber wörtlich Calderon's Puente de Mantible, und vielleicht aus der früheren Zeit, wo Lope's Name, noch berühmter als Calderon's, dem Drucker mehr geeignet schien den Absatz der Comedia famosa zu begünstigen.

S. 128, 1K; 213, 2H: *..no ha nacido*
De muger, ni hombre engendró
Mayor gallina que yo.

Ebenso Saber del mal y del bien I, 144, 1K; I, 22, 1H: *Porque no hay mayor gallina En todo el mundo que yo.* Dasselbe noch oft, z. B. El Purgatorio de San Patricio I, 67, 1K; I, 161, 2H. Ántes que todo es mi dama IV, 441, 1K; III, 570, 3H. La estatua de Prometeo III, 324, 2K; III, 703, 2H. Dar tiempo al tiempo III, 393, 2K; III, 527, 1H. Mejor está que estaba III, 445, 2K; I, 243, 2H.

S. 128, 1K; 213, 2H: *¿Giganticos hay tambien*
Sin ser dia del Señor?
Riesen werden hier gewiesen,
Ohne dass Frohnleichnam ist?

Vergl. zu La vida es sueño (Nr. 92) I, 3, 2K; I, 3, 1H. Die allegorischen Figuren (gigantones oder giganticos), gewöhnlich auf beweglichen Bühnen (carros) in der Woche del Córpus aufgeführt, stellten buchstäblich zunächst den Goliath dar, allegorisch die Todsünden; und David war dann der Typus Jesu. S. die Anmerkungen zu D. Quixote II, Kap. 11.

S. 131, 1K; 216, 1H: *Un norte vocal serás ...*
Ein melod'scher Angelstern ...

So El Purgatorio de San Patricio I, 51, 1K; I, 150, 1H: *Norte vocal mi voz podrá guiarte.* Parodie darauf sind die Worte des Gracioso in El castillo de Lindabrídis IV, 679, 2K; II, 259, 3H: *Norte vocal sean mis voces. Á tierra!* Vergl. zu La púrpura de la rosa (Nr. 82) II, 166, 2K; II, 677, 1H.

S. 133, 2K; 217, 3H: *Áspid soy, cerré el oido.*
Nein, ich bin Natter, ich verschloss die Ohren.

S. zu No hay burlas con el amor (Nr. 20) III, 101, 2K; II, 312, 2H.

S. 135, 1K; 219, 1H: *Guar. Y galan, en buena guerra etc.*

Diese acht Verse Spass hat selbst Schlegel nicht mit übersetzen wollen. Es hätte auch hier etwas ganz Anderes substituirt werden müssen, um dem Deutschen einigen Sinn zu schaffen.

S. 138, 1K; 221, 2H: *Pues hicieron eminente*
A un hombre que conocí
Versos, que otro trabajó etc.

Dieser Diebstahl muss dem Calderon sehr nahe gegangen sein, wohl gar ihn selbst betroffen haben bei wichtiger Gelegenheit, dass er davon hier Notiz nimmt.

---

69. Argénis y Poliarco. (Argenis und Poliarchus.) I, 377K; I, 437H.

Zuerst gedruckt 1637.

Der politische Roman Argenis*) wurde zu seiner Zeit von den hohen und höchsten Personen mit Begier gelesen. Es war das Lieblingsbuch des Cardinals Richelieu. 1626 erschienen zwei spanische Uebersetzungen zu Madrid, die eine von Josef Pellicer de Salas, die andere von Gabriel Correa. Dies mochte die nächste Veranlassung für Calderon sein. Der sinnreiche Gedanke, die erschütternden Vorfälle in Frankreich unter Heinrich III. in ein fabelhaftes Gewand zu kleiden und so Wahrheit und Dichtung zu verbinden, die Bekanntschaft der geheimsten Verhältnisse der europäischen Kabinette, die Staatsklugheit, welche überall die Missgriffe einer schwachen Regierung aufdeckt, endlich die unverkennbar reine Gesinnung, dies zusammen sicherte dem Werk Anerkennung und Leser. Für uns ist freilich Vieles in demselben ungeniessbar: jene Zeit mit allen ihren Verhältnissen ist versunken, und es möchte eine seltene Geschichtskenntniss dazu gehören, manche Einzelheiten jetzt richtig zu deuten. Die Noten zu der Ausgabe Lugd. Bat. 1664 geben leider wenig Hülfe. Entschieden ist mit Meleander Heinrich III. von Frankreich gemeint; mit Argenis der französische Thron; mit Poliarchus Heinrich von Navarra, nachmals Heinrich IV.; mit Hyanisbe Elisabeth von England; mit Selenissa die Königin Mutter von Frankreich. Calderon hat weislich in seiner Bearbeitung Sardinien, worunter Spanien gemeint ist, und Radiroban, als welcher Philipp II. mit den gehässigsten Farben geschildert wird, ausgelassen; sonst hat er sich um den geschichtlichen Sinn absichtlich gar nicht gekümmert und das Thema für diese Fiesta so bearbeitet, als wenn er den Roman von Esplandian oder Amadis vor sich hätte. Beachtet man besonders S. 390, 1K; 447, 1H:

..Por los mares y desiertos
Ir enderezando tuertos
Y desforzando doncellas,

*) Die Zueignung des Verfassers, des Schotten Joh. Barclai, an Ludwig XIII. ist vom Jahre 1621.

und stellt damit zusammen S. 399, 2K; 454, 3H:

Nació para hacer verdades
Cuantas fábulas fingir
Supo la encantada selva
De Esplandian y de Amadis,

so scheint aus dem wiederholten Vergleich die Absicht hervorzuleuchten, den Roman Argenis mit jedem Ritterromane gleich zu stellen; wodurch Calderon es recht einprägt, er wolle die politische und geschichtliche Bedeutung jenes Buches nicht berücksichtigt wissen.

Vielleicht wählte Calderon auf höheren Befehl diesen Gegenstand, denn es ist eine gewisse Lauigkeit in dem Schauspiele sichtbar. Es fehlt demselben jegliche dramatische Einheit: eben nur die reizendsten Vorfälle und Handlungen werden aus dem Roman herausgehoben und dialogisirt. Das Geschraubte des Stils der Gongoristen ist oft dabei innerlich matt, und nirgend mehr in den Jugendwerken als hier fehlt ihm die Fülle des Gefühls und der Bilder, welche das Undichterische desselben vergessen macht. Besonders flüchtig und unwürdig des erhabenen Genius unseres Dichters sind die Charaktere. Nur das Gefühl der Liebe zwischen Argenis und Poliarchus erfreut sich einer innigen Behandlung. So sind die herzlichen Fragen der ganz in Treue und Liebe lebenden Argenis zu Anfang von Akt 2 köstlich und halten schadlos für manche Fehler.

Wenige Worte zum Vergleich des Drama's mit dem Roman.

Akt 1 umfasst ziemlich genau den Inhalt der Argenis Buch I, Kap. 1—12.

Akt 2. Der Anfang bei Barclai B. II, Kap. 2. Alles von B. II, Kap. 8 bis III, 10 hat Calderon ausgelassen.

Akt 3. Im Roman B. IV, Kap. 15. Dann fehlt das Uebrige aus dem vierten Buch. Das fünfte und letzte stimmt dann wieder im Wesentlichen mit unserem Dichter überein.

Man sieht, dass vornehmlich Alles, was sich auf Spanien und seine Verhältnisse zu andern Mächten bezog, ängstlich vermieden ist.

S. 382, 1K; 440, 3H: *Al tiempo que ya la salva*
Del sol estos montes dora,
Sale riendo la aurora
Y sale llorando el alba;
Risa y lágrimas envia
El dia al amanecer,
Para darnos á entender
Que amanece cada dia
Entre lirios y azucenas,
Entre rosas y jazmines,
Para dos contrarios fines
De contentos y de penas.

Im Munde des Gracioso ist diese sonst herrliche und tiefe Anwendung der Naturerscheinung auf das menschliche Geschick doch höchst befremdend.

S. 391, 1K; 448, 1H: *Escribieron un papel*
Á Alejandro etc.

S. Curtius III, 14—16 und die Ausleger daselbst.

S. 393, 1K; 449, 2H: *..los traidores*
De marras, lenguage culto.

Ein Spass auf Kosten der Gongoristen. De marras ist vielmehr aus dem niedrigen Stile, s. Anmerkungen zu D. Quixote I, Kap. 25. Moreto De fuera vendrá 21, b: *Vayase! No tengamos la de marras!*

S. 399, 1K; 454, 2H: *Yo y el zéfiro sútil*
Bebimos mas de un clavel,
Lamimos mas de un jazmin.

Dieses Nachschwelgen der Phantasie in Redensarten aus dem Estilo culto hat hier etwas sehr Widerwärtiges.

S. 400, 1K; 454, 3H: *Deja que mil veces bese*
Esa tierra, que el marfil
De tus pies convierte en nieve.

Das ist wohl eine der schlechtesten Phrasen, die Calderon sich hat zu Schulden kommen lassen. Wegen solcher Dinge mag er dann später von mancher seiner Arbeiten nichts haben wissen wollen.

S. 401, 2K; 456, 1H: *Si fuera el mar de hipocras....*
Pudieran bajar á verle
Los dioses, y dar dos higas
Al sacro néctar que beben.

Hipokras und Kastanien als Delikatessen, womit die Bedienten ihren Schönen aufwarten, Tambien hay duelo en las damas II, 234, 1K; II, 141, 3H: .. *Y que si me da licencia, Habrá hipocras y castañas.* Moreto De fuera vendrá 14, a: *Y cuando está esquiva mas, Que gusto mas apacible, Que rendir este imposible Con castañas y hipocras!**)

S. 401, 2K; 456, 2H: .. *Y él, como dice Ganasa,*
Te reciba alegremente.

Der berühmte italienische Komiker Alberto Ganasa, ein Nachfolger des Harlequin, war mit seiner Truppe zweimal in Madrid, in den Jahren 1579 und 1603, und bediente sich auch hier der italienischen Sprache. S. Quadrio, Storia d'ogni poesia II, 3, p. 226 und 236. Lope de Vega Filomena 4: *Donayres de Ganasa y de Trastúlo Les digo...* Romancero general Bl. 296 vers. 1: ..*amor.... Que nos besa y nos engaña Como Ganasa á Trastulo.* Vergl. Pellicer, Trat. histor. I, 71, und die Anmerkung in Ideler's D. Quixote Bd. VI, S. 44.

*) Etwa wie in Göthe's Faust:
Courtesirt ihr mit Pastetchen und Wein.

70. El castillo de Lindabrídis. (Das Schloss der Lindabridis.) IV, 673K; II, 255H.

Alle Anmuth der phantastischen Ritterromane ist in dies liebliche Werk aufgenommen und vermählt mit allen Vorzügen, welche dem Calderon seine Herrschaft über die Sprache, seine Liebe zur Natur und sein Kunstsinn darboten.

Akt 1. In der Einöde des vom Meer bespülten Kaukasus wird ein roher Faun von zwei edlen Rittern verfolgt: der eine derselben ist der Bruder des Sonnenritters Phöbus, mit Namen Rosicler. Der Faun flüchtet in eine Grotte. Plötzlich senkt sich ein prachtvolles Schloss mit seinen Gärten und Damen aus der Luft herab, und verdeckt den Schlund der Grotte. In ihm wohnt Lindabridis, welche den erstaunten Rittern erzählt, wie sie und ihr Bruder Meridian sich um die Herrschaft ihres Erbreiches, der Tartarei, streiten. Sie durchfährt auf ihrem Luftschloss alle Länder der Erde und fordert die irrenden Ritter auf, ihr Recht, ihre Person und ihr Reich zu erkämpfen gegen Meridian, welcher in Babylon die Schranken eröffnet hat und in Jahresfrist jeden Ritter zu bekämpfen gelobt hat, der ihr Recht zu vertreten wagt: würde er besiegt, so wolle er Reich und Schwester dem Sieger überlassen. Auf eine eherne Platte sind die Bedingungen der Lindabridis eingegraben: keiner ihrer Ritter darf das Luftschloss betreten, keiner in der Nähe desselben kämpfen. Der Erste, der sich anheischig gemacht hat, ist der Sonnenritter, Phöbus. Darunter schreiben sich Rosicler und der andere. Zu ihnen kommt die Prinzessin von Frankreich, Claridiana, als Ritter verkleidet, welche eifersüchtig die Erde durchstreift, ihren Geliebten, den Sonnenritter, von dem Unternehmen für Lindabridis abzuhalten. Wenn ihre Nebenbuhlerin ein Luftschloss besitzt, so hat sie dagegen ein geflügeltes Zauberpferd zu ihren ausgedehnten Reisen. Mit ihr ihr Stallmeister Malandrin, ein treffliches Gegenstück zum Sancho Pansa.

An dem Ufer strandet Phöbus, da sein Schiff auf dem Meere verbrannt ist. Claridiana, mit verschleiertem Haupt und von ihm in ihrer männlichen Kleidung nicht erkannt, zeigt für den verwundeten Geliebten ihre ganze Zärtlichkeit; da er sich erholt hat und von seinem Unternehmen für Lindabridis spricht, erwacht die fürchterliche Gewalt der Eifersucht in ihrer Brust. Nur das gegebene Wort, in der Nähe des Luftschlosses nicht zu kämpfen, hindert das Duell. Um aber Eifersucht mit Eifersucht zu vergelten, versichert Claridiana dem Phöbus, er (sie) werde von der Lindabridis zärtlich geliebt.

Akt 2. Garten innerhalb des Zauberschlosses. Die Ritter, von aussen, huldigen der Fürstin in Liebesliedern und Ständchen. Der Faun kommt aus seiner Schlucht hervor in den Garten und bedroht Lindabridis und ihre Fräulein; sie rufen um Hülfe; die Ritter, ihrem

Wort getreu, glauben, es sei um sie zu prüfen, und kommen nicht. Nur Claridiana erscheint zur Hülfe. Der Faun schlägt sie zu Boden und eilt in seine Grotte, der Prinzessin Edelsteine zu holen. Augenblicklich lässt sie sich mit dem Luftschloss nach Babylon hinübertragen und führt mit sich die verkleidete Claridiana, für welche sie eine zärtliche Neigung empfindet. — Malandrin, von seiner Herrin im Stich gelassen, muss in die Dienste des Faun gehen. Sie schiffen auf einem Floss nach Babylon, wo sie die Lindabridis vermuthen.

Ebene vor Babylon. Der König Licanor als Kampfrichter, und in den Schranken Meridian, welcher die Ritter seiner Schwester erwartet. Phöbus steigt vom Flügelross, das ihn bis hierher getragen, und meldet sich zum Kampf. Licanor nimmt ihn nicht an, weil er ohne Schild und Wappen kommt. Beim Schiffbruch am Kaukasus hat er diese verloren. Phöbus begiebt sich nach dem nächsten Hohlweg und schwört, dem ersten irrenden Ritter, der vorbei will, den Schild abzunehmen. Ebenda senkt sich das Luftschloss herab. Aus ihm tritt Claridiana heraus; Lindabridis zeigt ihr beim Abschied ihre ganze Leidenschaft, und nur mit Mühe verhehlt die verkleidete Claridiana ihren Hass. Phöbus hat Beide belauscht, er schlägt sich mit Claridiana; dabei entfällt ihr der Schleier, er erkennt die Geliebte; da flieht sie unaufhaltsam, und lässt ihm ihren Schild. — Bei der Nachricht der Ankunft des Zauberschlosses begeben sich Licanor, Meridian und viele andere Ritter, unter denen auch Rosicler dem Castell gefolgt ist, in dasselbe, um Lindabridis zu begrüssen. Ein prächtiges Fest mit Musik, Gesang und Tanz der Ritter und Damen im Zauberschloss füllt den Zwischenakt aus zwischen Akt 2 und Akt 3. *)

Akt 3. Das Fest, gewürzt durch Aeusserungen der Liebe und Eifersucht, wird gestört durch den rohen Faun mit Malandrin. Alle Ritter fordern den Wilden zum Kampf. — Lindabridis, mit Claridiana allein, wirbt um ihre Liebe. Die Eifersucht des verkappten Fräuleins hat den höchsten Grad erreicht. Sie flieht, und Lindabridis entreisst ihr die reich gestickte Schärpe, mit welcher sie ihr Antlitz verhüllt hat. Jetzt zieht Lindabridis Ritterkleidung an, nimmt die Schärpe ihres vermeinten Geliebten, und entschliesst sich selber den Sieg in

*) Die Bemerkung des Calderon am Schluss ist wichtig. Er sagt: „Der Dichter hat diesen Tanz hierher verlegt, damit er beliebig verlängert statt des Zwischenspiels (Sainete) diene, welches gewöhnlich zwischen zwei Akten aufgeführt zu werden pflegt.“ Man sieht also, dass zur Zeit des Calderon statt der Musik, welche unsere Zwischenakte ausfüllt, ein solches Zwischenspiel (Sainete) mit Tanz und Gesang gegeben zu werden pflegte. Sollte diese Sitte nicht bei uns Nachahmung verdienen, statt dass wir jetzt, nur um unsere Ballettänzer zu zeigen und zu sehen, willkürlich und störend Tänze mitten in eine harmonisch geformte Oper hineinbringen?

den Schranken zu erkämpfen, um die Wahl des Gatten frei zu haben. So erscheint sie auf freiem Felde vor Phöbus, welcher an der Schärpe Claridiana zu erkennen glaubt und nun ernstlich um sie wirbt, da er für Lindabridis nur fechten will um Ehre zu erwerben. Claridiana, nunmehr in Weiberkleidung, lauscht, hält ihr Unglück jetzt für gewiss, und trennt Beide, indem sie aus der Ferne um Hülfe ruft. — Malandrin sieht dem Turnier zu und erklärt den Fräulein der Lindabridis den Aufzug, die Sinnbilder und Inschriften der Schilde. — Dann sieht man den Kampf selbst. Der Faun besiegt alle Männer, bis er selbst der ritterlichen Prinzessin Claridiana erliegt. Diese enthüllt ihr Geschlecht, wählt den Phöbus, mit dem sie sich verständigt hat, zu ihrem Gemahl, und Lindabridis muss sich mit Rosicler, dem „Phönix von Thracien" begnügen.

Dieser Inhalt schliesst sich an eine der vielen Nachahmungen des alten Amadis, nämlich den „Sonnenritter, oder Spiegel der Fürsten und Ritter". (El Cavallero del Febo, Espejo de Principes y Cavalleros.) Der erste Theil, von Diego Ortuñez, ist gedruckt 1562; der zweite Theil, von Pedro de la Sierra, gedruckt 1580 in Saragossa; der dritte und vierte Theil, von Marcos Martinez, gedruckt in Saragossa 1623. (Alle vier Bände in Folio.)

Cervantes lässt den ehrlichen Barbier (D. Quixote I, Kap. 1) versichern, „kein Ritter komme dem der Sonne gleich", und unter den Scherzsonetten, welche an den Edeln von Mancha gerichtet sind, ist auch eines vom Phöbusritter, worin er sich rühmt, das dargebotene Königreich des Morgenlandes ausgeschlagen zu haben, „um das erlauchte Antlitz der Claridiana, seiner schönen Aurora, zu schauen".

Der Gracioso Malandrin wiederholt häufig (zuerst S. 692, 1K; 269, 3H) die Verse:

Y todo cuanto dijere
El salvage, mi señor,
Está bien dicho, que al fin
Con quien vengo, vengo.

Komische Berufung auf das Sprüchwort, welches dem Intriguenstück Con quien vengo, vengo (Nr. 14) den Namen gegeben.

In der lächerlichen Schilderung des Vornehmthuns der Clara in Antes que todo es mi dama IV, 422, 1K; III, 554, 2H: ..*Del gran Conde Cláros hija, Y nieta de Claridiana, Bisnieta de Claridante* bezieht sich das: *nieta de Claridiana* gewiss auf die Fabel unseres Drama's.

---

71. Los hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea. (Die Kinder der Fortuna, Theagenes und Chariklea.) II, 1K; III, 87H.

Das bunteste Gewühl der verschiedensten Personen, Charaktere und Vorfälle in diesem Drama bildet gewissermassen einen Gegensatz

zu den ärgsten Liebes- und Duell-Scenen und Verwechselungen in den Intriguenstücken.

Akt 1. Delphi. Grosses Fest dem Apollo zu Ehren, mit Spiel, Gesang und Tanz der Priesterinnen, als Dank für den Frieden mit Thessalien. Der greise Priester Charikles ordnet das Ganze. Nach und nach treten auf Kalasiris, vielgeprüfter Wahrsager aus Memphis (Heliodor Aethiopica II, 24); der Kaufmann Nausikles mit der gesangreichen Sklavin Thisbe auf der Durchreise nach Aethiopien, sie der schwarzen Königin zum Kauf zu bieten (Heliodor II, 8 und II, 24); Hydaspes *), ein Schwarzer, mit der tief verschleierten Chariklea. Alle diese ziehen nach wenigen Worten rasch über die Bühne. — Der Apollopriester Charikles allein geblieben erwartet, und erhält nachdem er entschlummert, eine Verzückung im Schlafwachen.**) Die schwarze Königin von Aethiopien, Persina, von ihren schwarzen Weibern umringt, schwebt heran und beschwört ihn in Thränen, die Unglückliche (Chariklea) zu beschirmen, welche man ihm anvertrauen werde.***)

Als Gegensatz zu der heiteren religiösen Festlichkeit folgt ein wilder und wüster Räuberauftritt in Aegypten, wobei die Königin Admeta (Arsace bei Heliodor VII Anfg.) nur mit Mühe einige Ruhe herstellt. Dies leitet die Schlussscene des ersten Akts ein. Wieder Delphi. Chariklea, mit brennender Fackel in der Hand, den Opferaltar zu entzünden, tritt auf, hinter ihr ein Gefolge von Priesterinnen; von der andern Seite der Thessalier Theagenes, hinter ihm Jünglinge. Er empfängt die Fackel aus Chariklea's Hand, und im Augenblick ist der Bund für das Leben geschlossen. Im süssen Rausch des ungewohnten Gefühls vermögen Beide nur mit Mühe sich zu trennen. (Heliodor II, 34 bis III, 6.) So hat sich der Orient und Occident in Theagenes und Chariklea vereint, und die Fackel, sonst die Flamme der Zerstörung entzündend, lockt diesmal die sanfte Glut der Vereinigung hervor.

Akt 2. Delphi. Kalasiris hält die tiefe Melancholie, worein Chariklea seit jenem Moment versenkt ist, für Folge des giftigen Neides der andern Priesterinnen, S. 11, 1K; 94, 3H:

---

*) Bei Heliodor IV, 8 ist Hydaspes Gatte der Persina und Vater Chariklea's; bei Calderon ist Persina Wittwe und Hydaspes nur ihr Rathgeber.

**) Calderon hat hier die höchst wichtige antiquarische Notiz von dem dämonischen Hellsehen und Wahrsagen der heidnischen Priester benutzt. S. H. Meibom de incubatione in fanis deorum, Helmst. 1659; Thorlacius, Somnia Serapica in: Proluss. et Opuscc. acad. vol. III, Havn. 1815, p. 125.

***) Bei Heliodor II, 30 fgg. erhält Charikles die Chariklea in Aegypten als siebenjähriges Kind. Die Abweichung ist also hier sehr bedeutend.

¿Pues quién niega
La fascinacion, que es
Una envidia, que avenena
Los espíritus, é inflama
El corazon? etc.

S. Heliodor III, 7 und IV, 5. Von der diabolischen Wirkung des Basiliskenblicks (malus oculus) gegen Unbewehrte sind die Zeugnisse bei alten und neuen Völkern zu allgemein, um in der Ableitung des fascinare, βασκαίνειν von φάεσι καίνειν nur ein schales zufälliges Wortspiel zu sehen. Auch hier hat Calderon die Sage tief aufgefasst und vortrefflich in Verbindung gebracht mit der folgenden Scene, wo die wüthenden Priesterinnen, welche schon lange Schmeicheleien auf der Lippe und Tücke im Herzen gehegt, die beneidete Chariklea von dem Felsen in das Meer werfen wollen. Theagenes rettet die Geliebte auf seinem Schiff, und so kommt das Paar aus dem friedlichen Delphi in die grässliche Räuberschlucht in Aegypten. Die wichtigen Gegensätze der Charaktere des Drama's werden noch dadurch vermehrt, dass Calderon den Theagenes zu einem Sohn des Charikles gemacht, wovon Heliodor nichts hat.

Im zweiten Akt zeichnet sich noch aus die meisterhafte Schilderung der Rohheit, Gemeinheit und Bestialität der Räuber bei wechselnden Erfolgen: das ist das rechte Bild des Lebens der Menschen, bei denen die Leidenschaften fessellos schalten. Freilich haben andere Dichter die Räuber, Schleichhändler, Piraten und ähnliches Gesindel von einer andern Seite aufzufassen gewusst und dadurch ihnen und sich ein geneigtes Publicum erworben.

Die letzte Hälfte des dritten Akts spielt in Aegypten. Admeta entdeckt der Chariklea ihren Beschluss den Theagenes zu ehelichen und andrerseits hält Petosiris um Chariklea an. Die wilde Liebe und der tödtende Hass der verheiratheten Arsace bei Heliodor, B. VII, hat einen ganz anderen Charakter. Bei dem spanischen Dichter aber dient Alles nur dazu, die Liebe der Kinder der Fortuna zu steigern. Dadurch bereitet sich der Schluss ordentlich vor und wird erst befriedigend. Ein besseres Fest, als jenes erste gewesen, vereint die vielgeprüften Liebenden in dem Augenblick, wo Chariklea im höchsten Schmuck der Andromeda als Opfer dargebracht werden soll.

Der treffliche Roman des Heliodor, Aethiopica, ist der grossen Welt in Europa vornehmlich bekannt geworden durch die französische Uebersetzung des Amyot, wovon die älteste Ausgabe zu Paris 1547 erschien. Aus dieser französischen Uebersetzung floss die spanische von Ferdinand de Mena: La Historia Etiopica de los amores de Teagenes y Cariclea. Alcala de Henares 1587. Madrid 1615.*)

*) Nic. Antonius, Bibl. Hisp. I, 380: „Ferdinandus de Mena, Toletanus, vertit ex Gallica Heliodori interpretatione, non ex Graeco aut Latina.“ Hiermit lässt sich die Angabe des Fabricius, Bibl. Graeca VI, p. 787, wiederholt von Harless, VIII, p. 116, nicht vereinigen.

Das Drama des Alexander Hardy Les chastes et loyales Amours de Théagène et Chariclée (réduites du Grec de l'Histoire d'Héliodore, en huit Poëmes dramatiques ou de Théatre consecutifs), aufgeführt im Jahre 1601, behandelt den Inhalt der acht Bücher des Heliodor gerade in acht Akten. Nach dem Auszug bei den Brüdern Parfait, Hist. du Théatre François t. IV, p. 23, ist Schwulst, Gemeinheit und Unbeholfenheit in diesem Machwerk recht geeignet den Abscheu zu erklären, mit dem damals moralische und theologische Rigoristen das ganze Bühnenwesen verdammten. Folgender Vers ist fast unglaublich abgeschmackt (Chariklea bittet für ihren Theagenes; dies rührt den Chor):

Choeur d'Ethiopiens Pleurans: Sa priere fendroit l'estomach d'une roche!

Acht Jahre später, 1609, brachte Genetay abermals L'Éthiopique ou les chastes Amours de Theagène et Chariclée auf die Bühne. Als Probe seines Zartgefühls mag dienen, wie Hydaspes bei ihm seinen Neffen über den Verlust der Chariklea tröstet:

Et vous aurez au lieu Rodope ma parente.
Son noir teint est pour vous plus que le blanc meilleur;
Le Noir ne cede point à la blanche couleur.)*

Dorat's Théagène et Chariclée wurde 1762 in Paris aufgeführt, und das altenglische Schauspiel The strange Discovery ist gleichfalls nach dem Roman gebildet. — Die Aethiopissa, Tragi-Comoedia, Francof. 1608, von Joh. Scholvin ist in lateinischen Versen, also ein Uebungsstück für Gelehrte, nicht ein Drama für die Bühne.

Bei den Spaniern ist die berühmteste Nachahmung die nordische Geschichte Persiles und Sigismunda von Cervantes. Für dramatische Behandlung geeignet schien der Gegenstand schon vor Calderon dem rüstigen Theaterdichter Juan Perez de Montalvan, dem Lobredner des Lope de Vega. Sein Stück führt auch den Titel Los hijos de la fortuna. Montalvan nennt sich selbst am Schluss als Verfasser:

Y Montalvan halla el colmo
de sus dichas ...

Wir kennen mehrere Schauspiele von ihm, welche einfacher und besser sind als dieses. Hier hat er die armseligsten Spielereien und abgeschmacktesten Seltsamkeiten in die Sprache eingeführt. So sagt Chariklea vom Anfang ihrer Liebe:

Vine a verle, pude hablarle,
soy muger, nacì con ojos,
es Griego, tiene buen talle,
entrè libre, salì presa,

*) Parfait IV, 125.

creciò el mal, mudé el semblante,
sentì mucho, y dixe poco.
Sufrì cuerda, y callè grave,
ausentòse, entristecime,

und so geht es seitenlang fort, wobei achtunddreissig Verse hinter einander ohne Unterlass mit que anfangen. Auch in der Fabel hat Montalvan sich die willkürlichsten Veränderungen erlaubt, ohne denkbaren Grund. Nur die Liebesscenen zwischen Theagenes und Chariklea sind besser, und erinnern zuweilen an die Innigkeit des Lope.

Calderon hat von Montalvan nichts entlehnt, sondern rein nach dem Roman gearbeitet. Die Wahl des Gegenstandes scheint sehr unglücklich, und nur einem Calderon war es möglich, so viel daraus zu machen. Man denke an den wesentlichen Unterschied zwischen Roman und Drama, wie Goethe ihn angiebt, Wilhelm Meister B. 5, Kap. 7: „Im Roman sollen vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden; im Drama Charaktere und Thaten. — Der Romanheld muss leidend, wenigstens nicht im hohen Grade wirkend sein; von dem dramatischen verlangt man Wirkung und That.“ Man sieht, wie vollkommen Theagenes und Chariklea nach diesen Anforderungen für den Roman geeignet sind und wie sehr sie sich gegen die dramatische Behandlung sträuben.

Calderon hat das Thema umzuschaffen gewusst. Es ist nicht allein die Meisterschaft im Technischen, nicht allein die blühende, bald gewaltige, bald liebliche Sprache, nicht allein die Reinheit der Gesinnungen: es sind vornehmlich jene Gegensätze, jene Duplicität, in welcher unser Dichter unerreicht geblieben ist. Der Conflikt des göttlichen Princips (in Theagenes und Chariklea) mit dem irdischen (in den Uebrigen) tritt zwar hauptsächlich in den Vordergrund; allein ganze Massen von Gegensätzen sind neben und unter diesem verschlungen. Gleich Akt 1 der treue Hydaspes mit der reinen Chariklea von der einen Seite, von der andern der habsüchtige Nausikles mit der buhlerischen Thisbe. — Charikles, dem die Wahrheit durch Eingebung im Traum offenbart wird, und Kalasiris, der sie durch Erfahrung eines langen Lebens und Scharfsinn entdeckt. — Die Brüder Thyamis und Petosiris, jener roh, leidenschaftlich und offen, dieser fein, gemässigt und höfisch. — Die Königinnen Admeta und Persina. Der Leser wird gewiss noch mehr dergleichen entdecken, wenn er einmal seine Aufmerksamkeit darauf richtet.

Wer den Heliodor nicht kennt, wird gewiss manche Züge im Drama für Calderonisch halten *), die jenem gehören: eine Folge der Seelenverwandtschaft beider Dichter. Freilich ist des aus dem

*) Z. B. wo beide Liebende sich für Schatten der Todten halten, bis die Wahrheit sie beseligend überrascht, S. 20, 2K; 102, 1H, aus Heliodor II, 3—7.

Roman beibehaltenen Stoffs wohl etwas viel, und daher musste am Schluss Manches eilig abgemacht werden, nachdem nur den beiden Hauptpersonen der gebührende Raum gesichert worden.

Bei den vielen Begebenheiten ist wenig Zeit zum Spass übrig geblieben, allein Calderon ersetzt dies durch die Kraft des wenigen. Z. B. S. 7, 2K; 92, 1H und S. 23, 2K; 104, 2H.

S. 6, 1K; 90, 3H: *.. Catadupe Etoclática la llama.*

Ueber die Katadupen s. Heliodor II, 29 und Koray daselbst. Aber das *Etoclática* (vergl. S. 25, 1K; 105, 3H *Enoclático lago*) ist offenbar eine Verdrehung aus dem Heracleoticum im Anfange des Heliodor. Einen Theil der Verstümmelung hat wahrscheinlich Calderon und einen Theil der Setzer verschuldet.

Drei Verse Calderon's, S. 25, 2K; 106, 1H, verdienen wohl hier eine Stelle als Wiederholung jenes oft gesagten Kernspruchs:

Político dogma es este
De que, cuanto la traicion
Agrada, el traidor ofende.

---

72. El jardin de Falerina. (Falerina's Garten.) III, 80K; II, 295H.

Akt 1. Vor Falerina's Zaubergrotte zwischen wilden Felsen treten von verschiedenen Seiten auf Lisidante und Marfisa, Beide in kriegerischem Waffenschmuck, und rufen demüthig und feierlich die Prophetin aus der Tiefe an das Tageslicht. Sie erscheint in Felle gekleidet, und zeigt Mitleid, weil Beide in Liebesnoth sind. Marfisa erzählt ihren Lebenslauf, wie König Agolant (Aglante bei Calderon) sie aus dem Meer als Windelkind gerettet und zusammen mit seiner Tochter Argalia erzogen habe, wie er gleichfalls den von einer Löwin gesäugten Rugero an seinem Hof in Waffenübungen habe bilden lassen, wie in dem folgenden Kriege zwischen Agolant und Karl dem grossen Rugero in französische Gefangenschaft gerathen, darauf Waffenstillstand geschlossen und Agolant gestorben sei. Jetzt wolle Argalia den Krieg gegen Karl fortsetzen. Marfisa bittet die Zauberin, über den ihr so werthen Rugero Auskunft zu geben, ob, wo und wie er lebe. Lisidante, Sohn des Sultans und Bundesgenosse Karl's, ist während des Waffenstillstandes in Asien gewesen und wünscht jetzt zu wissen, was Bradamante, die schöne und tapfere Schwester Reinhold's von Montalban, mache. Falerina beschwört die Geister ihres verstorbenen Vaters Merlin, die Felsen zu zerspalten und ihnen Karl's Hoflager zu zeigen. Die Berge öffnen

sich. Marfisa, Lisidante und Falerina erblicken den kaiserlichen Palast, wo unter Tanz und Musik die Vermählung Rugero's, der sich hat taufen lassen, mit Bradamante gefeiert wird. Der freudige Hochzeittaumel wird plötzlich gestört durch den Schlachtruf: „Waffen! Waffen! Krieg! Krieg!" Da schliessen sich die Felsen, und die drei Zuschauenden, von Eifersucht gepeinigt, zerstreuen sich, das Verbundene zu trennen. — Schlachtfeld. Zwei komische Hasenfüsse, ein Franzose (Jaques) und ein Mor (Zulemilla), fürchten sich jeder vor dem Andern und verkriechen sich vor Angst in eine Grotte. Die Schlacht ist den ersten Tag unentschieden; auch der Delphin von Frankreich, Carloto, und Karl's Tochter, Flor de Lis, nehmen daran Theil. — Grotte. Die beiden Graciosos werden von einem Waldmann weiter in die Tiefe hineingestossen, der Königin Falerina zu dienen. Denn in dieser Grotte ruht Merlin's Leichnam; hier will sie ihren Zaubergarten errichten.

Akt 2. Schlachtgetümmel. Flor de Lis wird gefangen. Marfisa und Rugero erkennen sich; als sie ihm Vorwürfe macht, naht sich Bradamante, die beiden Fräulein fangen an zu kämpfen, Rugero will sie trennen — da treten jene zwei Hasenfüsse auf, von der Zauberin zu zwei Löwen umgewandelt, und schleppen unter Brüllen Rugero in die Grotte. Dazu bebt die Erde, Donner und Blitz vermehrt das Schreckniss. Die Helden Frankreichs hören das seltsame Wunder, schwören den Freund zu erlösen, vorläufig aber Flor de Lis den Feinden zu entreissen. — Falerina's Feengarten enthüllt sich allmählich in voller Pracht unter schmeichelnder Musik und Gesang. Die Zauberin selbst steht als Marmorstatue einer Flussnymphe in einer Nische. Die furchtsamen Löwen setzen den geraubten Helden nieder, wedeln demüthig zu seinen Füssen, und gehen ab. Er naht entzückt dem Bilde und redet es an; es wird allmählich warm und lebendig, wird die liebende Falerina. Sie bietet ihm alle Schätze der Erde; ewiges Leben, unvergängliche Freuden in stetem Frühling, die Gewalt über die Höllengeister ihres Vaters, Alles will sie ihm gewähren, wenn er ihr unverbrüchliche Liebe schwört. Aber weder Schmeicheleien noch Drohungen machen ihn wanken; er hat Bradamante Treue gelobt, er hält sie. Die Musik ändert den Ton; was lockend und liebend erklang, wird klagend und verwünschend; Rugero, da er kalt für die Zauberin gewesen, erstarrt zur Bildsäule; die beiden armseligen Löwen werden als Schildwachen neben ihn gestellt.

Heer der Franken. Bradamante, Marfisa, Lisidante, Roland, Reinhold und viele andere Ritter wollen in die Zauberhöhle dringen, den geraubten Waffengefährten zu befreien. Karl beauftragt Roland zu dem Unternehmen, weil er, bewaffnet mit dem zaubervernichtenden Ringe des Magiers Malgesi (Malegis), allein im Stande sei,

den sinnberaubenden Einflüssen der Leiche des Merlin in der Gruft zu widerstehen. Roland schreitet in die Grotte. Jetzt tritt die Führerin des morischen Heeres Argalia auf und erbietet sich, die gefangene Flor de Lis für Rugero und Marfisa auszuwechseln. Sie erfährt Rugero's Entführung, und erwartet mit den Andern Roland's Rückkehr. Er erscheint und meldet, wie man ohne Gefahr in die herrlichen Gärten hinabsteigen könne und dort die Wunder beschauen. Alle Helden und Frauen folgen ihm, ohne zu bedenken, dass jenen der Ring geschützt habe. — Falerina's Garten. Sie zieht sich zu Merlin's Grabe zurück. Jene treten ein und versammeln sich um den zu Stein gewordenen Rugero; auch sie ergreift der Zauber, sie erstarren wie jener zu Stein. Nur Roland bleibt frei, die Löwen winken ihm hin zu Falerina's Aufenthalt. Er entreisst den Händen der Leiche Merlin's die verhängnissvolle Metallplatte. Die Zauberin flieht vor dem schrecklichen Ritter; er erreicht sie. Sie ergiebt sich und bittet nur um das Leben. Er gewährt es, wenn sie die Zauber vernichten will. Gezwungen willigt sie ein. Die Erstarrten gewinnen neues Leben. Argalia liest die Schrift auf der Metallplatte, sie lautet arabisch: „Weh, Falerina, über dich an jenem Tage, wo die beiden Kinder Agramant's, Marfisa und Rugero, die Erben Aegyptens, sich erkennen!“ Falerina stürzt sich verzweifelt in das Meer. Gärten und Paläste verschwinden unter Erdbeben. Bradamante und Rugero, Marfisa und Lisidante vermählen sich, und Karl und Argalia bieten ihnen ihre Heere zur Eroberung ihres Erbreiches.

El Jardin de Falerina, „Representacion de dos Jornadas, que se hizo á sus Magestades.“ Dies Schauspiel Calderon's ist in zwei Akten wie El laurel de Apolo, aber auch diese zwei sind zu viel. Das Ganze ist geistlos und matt; ja, die grossen Helden um Karl sind so steif und öde, dass man an die Manschettenheroen der französischen Bühne aus dem Zeitalter Ludwig's des vierzehnten nur zu lebhaft erinnert wird. Möge, was zu Fieras afemina amor gesagt wird, zur Entschuldigung des Dichters dienen! Der Schluss:

Con que podremos dar fin
Todos, á los pies rendidos
De dos vidas, de que el cielo
Nos deje gozar mil siglos

bezieht sich wahrscheinlich auf König Karl II. und dessen Gemahlin Marie Luise, Tochter des Herzogs von Orleans. Da diese erst 1679 mit Karl sich vermählte, so fällt das Festspiel danach in die allerletzten Lebensjahre Calderon's, was auch sonst in aller Hinsicht wahrscheinlich ist.

Das grosse Wörterbuch der spanischen Akademie erwähnt unter: Pautado folgende Stelle aus der Loa von Calderon's Jardin de Falerina:

Un pautado libro
son de solfa, puesto
que vienen á dar
en un punto mesmo.

Die Verfasser kannten also noch eine Loa zu unserem Drama, welche in den gewöhnlichen Ausgaben fehlt und uns verloren ist.

Schon Lope de Vega hat unter seinen frühesten Schauspielen (vor 1604) einen Jardin de Falerina, den ich aber nur dem Titel nach kenne.

Ariosto erwähnt nur einmal ganz beiläufig der Falerina bei Gelegenheit des zaubervernichtenden Schwertes, Orl. fur. 25, 15:

Falerina, per dar morte ad Orlando,
Fe' nel giardin d'Orgagna il crudel brando.

Er weist damit, wie häufig, auf seinen Vorgänger Bojardo zurück, dessen Bekanntschaft er voraussetzt. Von der tiefsinnigen Dichtung des grossen Bojardo aber (Orl. innam. l. II, c. 3, 66 — c. 5, 24*)) ist bei dem Spanier jede Spur verschwunden. Es sind offenbar bei dem italienischen Dichter die vier Elemente durch jenen Garten allegorisirt und deren verderbliche Gewalt über die gewöhnlichen Menschen, welche nur überwunden wird durch die höchsten Anstrengungen des in der Gnade und Liebe lebenden (Roland's). Calderon hatte Sinn für symbolische Dichtungen; wenn er hier bis zu Bojardo selbst zurückgegangen wäre, so hätte er offenbar diesen Vorgänger ganz anders benutzt. So aber ist ihm wohl nur Lope's Jardin de Falerina zur Hand gewesen und ihm das Beste entgangen. Roland wird bei ihm durch den zauberzerstörenden Ring des Malgesi geschützt**), nicht durch seine hohe Tugend allein, wie bei Bojardo. Falerina liebt Rugero, der bei den Italienern gar nicht mit ihr zusammenkommt; Lisidante ist ganz Zusatz des Spaniers; Argalia aber, bei Calderon Tochter des Aglant, ist nach Bojardo und Ariosto Sohn des Galafron und Bruder der Angelika. Ueber Marfisa und Rugero s. Hado y divisa de Leonido y Marfisa (Nr. 73) und die Anmerkungen dort. Falerina ist eine Tochter Merlin's geworden, welchen schon Ariosto ziemlich ungeschickt in Bojardo's Anlage hineingewebt hat. Merkwürdig sind noch die beiden Kinder Karl's des grossen, Carloto und Flor de Lis. Ersterer kommt in mehreren Gedichten aus dem Sagenkreise Karl's des grossen vor; Flor de Lis aber (nicht mit der bei Ariosto zu verwechseln) erinnere ich mich nicht sonstwo gefunden zu haben. Die vier Hauptpaladine Frankreichs bei Calderon sind: Roland, Durandarte, Oliver und Reinhold.

*) Roland's Abenteuer (Berlin und Leipzig 1819), Bild 50—54.

**) Diesen Ring hat bei Bojardo und Ariost Angelika; nach Calderon (S. 93, 2K; 306, 1H) ist Roland dadurch von der Raserei geheilt worden, nicht durch die Flasche aus dem Mond, wie bei Ariost. Ist das ein Einfall Calderons'?

S. 81, 1K; 296, 1H: *Ambos nos criamos juntos etc.*
Ueber diese Stelle und die Anspielung auf die Letra s. zu Para vencer á amor querer vencerle (Nr. 34) III, 530, 1K; III, 179, 2H.
S. 88, 2K; 302, 1H: *¿Tú eres aquel*
Paladin Abencerrage...
So berühmt war die morische Familie der Abencerragen damals in Spanien, dass Calderon den Sohn Agramant's dadurch zu ehren glaubte, wenn er ihn mit dieser Familie in Verwandtschaft brachte. Vergl. Depping's Romanzensammlung S. 356 *).

---

73. Hado y divisa de Leonido y Marfisa. (Loos und Spruch von Leonido und Marfisa.) II, 584K; IV, 355H. **)

Akt 1. Trinakrien. Meeresküste. Leonido, von einem Schwarm Ritter und Damen verfolgt, wirft sich mit einem treuen Gefährten in die Barke, worin sie eilig über das Meer fortschwimmen. — Die Verfolger treten auf. Unter ihnen Arminda und ihre beiden Anbeter, der Fürst von Russland und der Fürst von Schwaben. Jener Flüchtling hat unerkannt im Turnier Arminda's Bruder, Fürsten von Trinakrien, ermordet, weil er sich angemasst zu verfechten, dass seine Braut Mitilene das schönste Fräulein auf Erden sei. Arminda gelobt, dem ihre Hand als Gattin zu reichen, der ihr den Mörder todt oder lebend ausliefere. Die Fürsten eilen davon, den süssen Lohn zu erwerben.

Felsige Meeresküste der Insel Mitilene. Im Hintergrund eine Grotte. Die Barke wird hieher getrieben. Leonido landet mit dem Gefährten. Er wirft seine Rüstung und den Schild, mit dem verhängnissvollen Spruch bezeichnet, in die Grotte. Hinter der Scene Musik und Gesang. Leonido geht dorthin, um Hülfe zu suchen. — Marfisa, in Felle gehüllt, tritt hervor. Sie findet die Waffen. Ein sehnsüchtiges Gefühl ergreift sie. Der alte Schwarzkünstler Argante holt sie ein: um sie vor dringender Gefahr zu schützen, die er in den Sternen gelesen, hält er sie eingekerkert, und da sie nicht gutwillig in die Grotte zurück will, gelockt von den Klängen der Musik, trägt er sie mit Gewalt hinein. Der Felsen schliesst sich. Jetzt erscheint die Fürstin Mitilene mit zahlreichem Gefolge, Saitenspiel und Gesang. Die Hirten nämlich, welche die Wunderfrau der Grotte oft in der Ferne gesehen, berichten, dass sie von den Tönen der Musik unwiderstehlich gereizt würde. Deshalb der festliche Zug:

*) 'S. Bd. II, S. 308 d. n. Ausg.'
**) 'Uebersetzt von Adolph Martin, Th. 3.'

denn Mitilene will aus Neugier Marfisa rauben. Aber grössere Sorgen halten sie ab. Erst fleht Leonido als schiffbrüchiger Kaufmann um Hülfe; dann kommt die Nachricht, dass ihr Bräutigam von Leonido getödtet sei. Sie gelobt Rache, und glaubt nebenbei Ansprüche auf Trinakrien zu haben. Der Flüchtling ist froh, dass man seiner nicht weiter achtet, er will die Waffen aus der Höhle langen. Da tritt ihm Marfisa entgegen. Innige Zärtlichkeit ergreift Beide, als sie sich zuerst sehen. Es ist nicht der Wunsch nach dem Alleinbesitz, es ist ein sanfteres Gefühl eines andern Bandes. Argante ruft die Pflegetochter. Leonido fasst sie in seine starken Arme, sie dem grausen Ort zu entführen. Da rast Megära hervor, von dem Schwarzkünstler aus der Hölle heraufbeschworen. Erdbeben, Nacht, Sturm, Ungewitter brechen herein. Megära fliegt mit Marfisa durch die Lüfte, und Musik und Gesang wimmert bei dem Beben der Erde, bei den Feuerkometen, die am Himmel kreisen, bei dem Toben der Meereswasser, bei dem Rasen des Windes.

Akt 2. Ebendaselbst. Alles ist beruhigt. Leonido naht sich abermals, um seine Waffen zu holen und Marfisa zu sehn. Er und der Gefährte wälzen das Felsstück zurück, und erblicken — ein glänzendes Gemach von Krystall, darin Marfisa in kostbarer Kleidung, von Fräulein umringt die sie schmücken, und zauberische Musik und Gesang ertönt. Argante zeigt sich. Er hat die Herrlichkeiten für seine geliebte Pflegetochter herbeigezaubert. Auch entdeckt er ihr, weshalb er sie versteckt halte. Der Sterne Lauf bedroht sie mit der Gefahr, den welchen sie am meisten liebt zu tödten, oder durch ihn zu sterben vor Ablauf ihres zwanzigsten Jahres. Hierauf bittet er sie, den lauschenden Leonido nach seiner Absicht zu fragen. Marfisa tritt heraus. Der erstaunte Ritter öffnet willig sein Herz der freundlichen Jungfrau. In Toskana hat ihn der Herzog als Säugling ausgesetzt gefunden; in ritterlichen Uebungen auferzogen, hat er aus Liebe für Arminda in jenem Turnier wider Willen ihren Bruder getödtet. Jetzt sehnt er sich zu wissen, was die Geliebte in seiner Abwesenheit macht. Marfisa, fern von Eifersucht, tritt in die Grotte zurück. Sie schliesst sich, und öffnet sich wieder. Da erblickt Leonido wie im Zauberspiegel Arminda's Palast. Ein Bote meldet, dass Mitilene mit Gewalt Trinakrien erobern will, Arminda freut sich auf den kriegerischen Schmuck. Dann nahen sich die beiden Fürsten, nach vergeblichen Versuchen Leonido's Aufenthalt zu erfahren. Der Fürst von Schwaben meint, er verstecke sich aus Furcht. Leonido will hervorstürzen, jenen zu züchtigen. Der Zauberspiegel schwindet, und Marfisa tritt heraus. Sie vertauschen als Zeichen der Freundschaft zwei Kleinode, die sie seit ihrer Kindheit tragen. Sieh, beide sind ganz gleich.

Trinakrien. Erst Arminda's Palast. Man meldet die Ankunft der feindlichen Flotte. — Meeresküste wie Anfang von Akt 1. Mitilene landet, und äussert ihre ausschweifenden Hoffnungen in hochfahrenden Worten. Trommeln und Zinken. Schlachtgeschrei von beiden Seiten. Schon wollen die Prinzessinnen den Kampf anfangen: da entsteigt Megära dem Abgrund, der Vulkan schleudert sein flüssiges Feuer überall hin; Mitilene und die Ihrigen fliehen auf die Schiffe, Arminda's Zelt steht in erstickenden Flammen. Leonido, als gemeiner Soldat verkleidet, entreisst die Geliebte mit starkem Arm dem drohenden Feuertode.

Akt 3. Arminda's Palast. Casimiro, Oheim der Prinzessinnen, ist angekommen ihren Streit beizulegen. Ein seltsames Gefühl ergreift ihn beim Anblick des Leonido, welcher als Lebensretter der Fürstin aus- und eingeht. — Schlossgarten. Arminda glaubt mit Leonido ganz allein zu sein. Sie fragt ihn nach seinem Stand, nach seinen Wünschen. Ihr unbewusst schimmert zarte Neigung aus ihren Worten. Sie trägt ihm auf, er solle Leonido herausfordern, unter sicherm Geleit sich zum Zweikampf auf Leben und Tod ihm zu stellen. Keine geringere Belohnung als die ihrer Hand erwartet ihn als Sieger. — Leonido allein, zu ihm sein Freund, der Alles mit angehört und sich erbietet, seine Waffen aus der Grotte zu holen, mit ihnen gerüstet als Leonido sich ihm entgegenzustellen. Die Freunde trennen sich. — Marfisa's Grotte. Fama meldet die Herausforderung. Der Freund erscheint um die Waffen zu holen. Hinterrücks erschiesst ihn der Fürst von Schwaben, wähnend den Leonido erschossen zu haben. Auch Marfisa glaubt es; um die Schande von dem theuern Freund abzuwälzen, zerbricht sie des Argante Zaubergeräth, hüllt sich in seine Waffen, und eilt nach Trinakrien.

Trinakrien. Platz vor dem Palast. Turnierschranken. Alles in der Ordnung nach den Duellgesetzen. — Marfisa und Leonido gegen einander. Sie erkennen sich. Wo solche Liebe ist, ist der Kampf nur lau. Casimiro ahnt einen besonderen Grund. Er trennt die Streitenden und fragt nach ihrer Herkunft. Beide reichen ihre gleichen Kleinodien: sie sind Zwillingskinder Casimiro's. Matilde, Prinzessin von Trinakrien, hat sie ihm heimlich geboren, und aus Furcht vor dem Zorn ihres Vaters sie zu Casimiro senden wollen. Bei einem Schiffbruch an Toskana's Küsten hat eine Löwin den Säugling gesäugt, daher der Name Leonido. Marfisa hat der alte Schwarzkünstler Argante geraubt und erzogen. Leonido reicht seine Hand Arminda, der Fürst von Russland Marfisa, und der von Schwaben die mit meuchelmörderischem Blut befleckte der eiteln hochfahrenden Mitilene.

Die ächten Verehrer des Calderon werden Hado y divisa nicht ohne die innigste Rührung lesen. Es ist das letzte Schauspiel,

das er in seinem einundachtzigsten Jahre geschrieben. *) In der bunten Verschlingung der Fabel, in der Pracht und Sorgfalt der Dekorationen, in dem Aufwand von Feuerregen, Sturm und Erdbeben ist freilich schon das Verderbniss der Bühne unverkennbar; allein Composition und Sprache sind frisch und jugendlich, wie das Licht, ehe es verlöscht, noch einmal hell und stark aufzulodern pflegt. So wetteifert die Pracht und Fülle der spanischen Sprache bei der Beschreibung des Sturms (S. 590, 2K; 364, 2H) mit der englischen, welcher man sonst den Preis in dieser Hinsicht zugesteht.

Wahrscheinlich hatte das sonst matte Feststück El jardin de Falerina wegen seiner zauberischen Anlage grossen Beifall gefunden und dies den Dichter veranlasst, ähnlichen Stoff hier zu bearbeiten.

Der Inhalt von Hado y divisa lehnt sich an die grossen Dichtungen des Bojardo und Ariosto, doch mit so bedeutenden Veränderungen, dass entweder eine Sage auch jenen zum Grunde liegt, welche auf anderen Wegen bis an Calderon gelangt ist, oder aber aus jenen spanische Romane mit diesen Veränderungen sich entwickelt haben. Die Quelle (auch für Ariost) ist Bojardo, Orlando innamorato l. II, c. 1, 70 fgg.**):

*Sua madre del tuo***) padre fu sorella,*
E fu nomata la Galaciella†) ....
Il padre di costui fu il buon Ruggiero††),
Fior e corona d'ogni cavaliero.
E la sua madre misera e dolente,
Di poi che fu tradito quel signore,
E la città di Risa in fuoco ardente
Fu rovinata con molto furore,
Tornò la meschinella a nostra gente,
E partorì dua figli a gran dolore,
E l'un fu questo di cui t'ho parlato,
Ruggier†††) sì come il padre è nominato.
Nacque con esso ancora una citella;
Ch'io non ho vista, ma tien somiglianza
Al suo germano), e fior d'ogni altra bella,*
Perche ella di beltade il sol avanza.

*) Leider ist es das einzige der 108, welche Vera Tassis herausgegeben, wobei er uns über die Zeit der Abfassung belehrt, Fama, vida y escritos de Don Pedro Calderon I, VK; I, XXXII H): „Empezó grande con la del Carro del Cielo (verloren) de poco mas de trece años, y acabó soberano con la de Hado y Divisa, de ochenta y uno."

**) S. Roland's Abenteuer Th. I, S. 320.

***) Nämlich Agramant, Sohn des Königs Trojano.

†) Bei Calderon Matilde.

††) Bei Calderon Casimiro.

†††) Bei Calderon Leonido, weil er mit Löwenmark genährt worden.

*) Dies Mädchen ist Marfisa. Die Aehnlichkeit hat Ariosto nicht herausgehoben.

Morì nel parto allor Galaciella;
E dua fanciulli vennero in possansa
D'un barbasor, il qual' è nigromante,
Ch'è del tuo regno, et egli ha nome Atlante).*
*Questo si stà nel monte di Carena**)*
E per incanto vi ha fatt' un giardino,
Dov' io non credo che mai s'entra a pena.
Colui, che è grande astrologo e indovino,
Conobbe l'alta forza e la gran lena,
Che dovea haver nel mondo quel fantino,
Però nutrito l'ha con gran ragione
Sol di midolle e nerbi di lione.

Hieraus hat Ariost das Seinige, Orlando furioso 36, 53 fgg., wo Marfisa und Ruggier mit einander kämpfen, und dieser Kampf selbst, freilich unter ganz anderen Umständen, ist fast das Einzige was Calderon noch aus den Italienern aufgenommen hat. Die Weissagung, welche über Ruggier ausgesprochen ist Orl. innam. II, 16, 35:

Tutto il ciel ti minaccia, et io l'assento,
Che in guerra sarai morto a tradimento,

die auch bei Ariost oft wiederkehrt, ist bei Calderon auf Marfisa übertragen, aber glücklich vereitelt.

Ueber Einzelnes.

S. 585, 2K; 360, 2H: *.. tengo*
De cantar ántes que sea
Mi instrumento el arpa, en quien
Son de cáñamo las cuerdas.

S. Anmerkungen zu D. Quixote I, Kap. 22: „..quien canta una vez..“ Moreto Trampa adelante 14, 1: *Tocar y cantar, pues no?*

S. 601, 1K; 375, 1H: *Tengan lástima de mí etc.*

S. zu Luis Perez el Gallego (Nr. 49) IV, 397, 1K; II, 447, 1H.

S. 602, 2K; 376, 1H: *Aloja de nieve allí*
Hay.

So Cuál es mayor perfeccion III, 71, 1K; I, 85, 2H: *¿Sabes, Roque, si hay, ó no, Por aquí una casa, en que Ó aguas ó aloja se venda?* Vergl. daselbst III, 55, 1K; I, 72, 3H: *De aloja, que es lo que tengo Para ántes del chocolate.* Los tres mayores prodigios I, 550, 2K; I, 270, 3H: *Cualquiera que á decir llega: Beso a*

*) Bei Calderon Argante. Wesentlich hat Calderon dadurch geändert, dass bei ihm Ruggier (Leonido) gar nicht in Argante's Gewalt gewesen ist, dagegen Marfisa. Bei Ariosto sagt sie von sich, 38, 14:

Nutrimmi un Mago insin al settimo anno,
A cui gli Arabi poi rubata m'hanno.

Das unerkannte Verhältniss des Bruders zur Schwester, das bei Calderon so herrlich dargestellt ist, hat auch Ariosto, c. 36, 26—28.

**) Im Spanischen in Mitilene.

vuesarced las manos; Para aloja es la respuesta. Moreto De fuera vendrá 2, 2: *No enamoro Princesas .... Porque la mas hermosa y entonada No pide mas que aloja y limonada.*

S. 604, 1K; 377, 2H: *Soldado: Que este es ser corriente amigo.*
Merlin: Esotro amigo moliente.

S. Anmerkk. zu D. Quixote II, Kap. 13: „..escudero fiel y legal moliente y corriente, magnífico y grande..."

S. 604, 1K; 377, 3H: *À esto,*
Cuando han errado la suerte,
Caérseles la casa á cuestas
Llamar los fulleros suelen.

Die Redensart ist hier ausführlicher und mehr im Zusammenhang als an andern Stellen, die man vergleichen möge: No hay burlas con el amor III, 103, 2K; II, 314, 1H. Cuál es mayor perfeccion III, 63, 1K; I, 79, 1H. La niña de Gomez Arias II, 396, 2K; IV, 30, 2H. Ganz kurz Tambien hay duelo en las damas II, 234, 2K; II, 142, 2H.

S. 613, 1K; 386, 2H: *Esto*
Sacar fuerzas de flaqueza
Llama un prudente proverbio.

S. die Anmerkung in Ideler's D. Quixote zu Th. II, Kap. 28: „..aunque sacase fuerzas de flaqueza".

VII.

Mythologische Festspiele,

worin die Mythen und Fabeln des Alterthums benutzt und umgebildet sind.

Nr. 74—90.

Diese sind sehr ungleich an Werth.

---

74. Los tres mayores prodigios. (Die drei grössten Seltenheiten.) I, 540K; I, 263H. *)

Auch das Vorspiel (Loa) zu diesem Feststück hat sich erhalten. Es ist aufgeführt (S. 544,1K; 266,1H) vor Philipp IV., vor seiner ersten Gemahlin Isabella und vor dem Kronprinzen Balthasar, also nach 1629, denn da wurde Balthasar geboren. Es ist wahrscheinlich unter freiem Himmel, ohne Haus und Koulissen, gespielt worden (S. 571, 2K; 287, 3H). Die Bühne hatte drei Abtheilungen neben einander, auf welchen die drei Akte von drei verschiedenen Truppen gespielt wurden. In der Loa sind alle drei Abtheilungen benutzt. Die Namen der drei Truppen sind in den Ueberschriften aufbewahrt. Rechts war Thomas Fernandez mit seinen Schauspielern. Thomas Fernandez Cabredo, einer der fünf Gründer der Brüderschaft der Señora de la Novena (Juli 1624), starb schon 1634**): es fällt also unser Drama zwischen 1630 und 1634. Links spielte die Gesellschaft des Prado de la Rosa; in der Mitte Sebastian de Prado. Dieser war Liebling der Maria Theresa, Gemahlin Ludwig's XIV., die ihn bei ihrer Verheirathung auch mit sich nach Paris nahm. Durch seine Truppe lernten die Franzosen die spanische Bühne näher kennen. Er starb sehr alt 1685 als Mönch. Wer ist aber die Nise, welche das ganze Fest gab (S. 544, 2K; 266, 3H)? Etwa die Herzogin von Olivares?

Von sich selbst sagt der Dichter am Schluss der Loa (S. 544, 1K; 265, 3H):

Con lo que yerra obedece.

*) 'Uebersetzt von Adolph Martin, Th. 2.'

**) Pellicer, Tratado histórico sobre el orígen y progresos de la comedia y del histrionismo en España P. II, p 139.

Leider sind die Fehler, um deren Vergebung er hier bittet, so gross, dass man die ganze Verehrung gegen ihn zusammennehmen muss, um nicht recht unwillig zu werden. Freilich haben wir auch hier einzelne seiner würdige Stellen, wie die Vergleichungen bei Erblickung des ersten Schiffs, das die Wogen durchfährt, S. 547, 1. 2K; 268, 2H, und das Erwachen der ersten Liebe im Herzen der stolzen Jungfrau, S. 551, 1K; 271, 1. 2H; allein die Redseligkeit und Prahlerei der Helden und Heldinnen, das oft übel angebrachte Entwickeln mythologischer Notizen, die schroffen und geistlosen Uebergänge besonders im dritten Akt beweisen, dass Calderon hier flüchtig und ohne Begeisterung gearbeitet hat. Hatte er etwa besondere Vorschriften erhalten? Auf so etwas scheint jener wunderliche Schluss zu deuten. Dann müssen wir beklagen, dass die Kunst solchen Rücksichten weichen durfte. Sollte er auch vielleicht absichtlos und unbewusst bei mythologischen und phantastischen Aufgaben und Behandlungen der Art zuweilen in ironischen Ton, ironische Auffassung und Darstellung gerathen sein? Ich wenigstens weiss so riesenhaftes Genie nnd Verstand, wie mehr als hundert seiner Dramen (die Autos mit eingeschlossen) beurkunden, nicht wohl anders zu vereinigen mit den Absurditäten in diesem und einigen ähnlichen Spektakelstücken.*)

In dem Vorspiele erscheint auf der Schaubühne zur rechten Hand die Nymphe Pales, Gottheit der einsam gelegenen Landhäuser und somit der königlichen Casa de campo, wo die hohen Herrschaften diese Nacht zubrachten; auf der linken Seite kommt Flora, Beschützerin der Seen und Gärten. Beide rufen die Göttin der Nacht, welche dann auf der mittleren Bühne sich zeigt. Ihr liegt es besonders ob, diesen festlichen Abend durch heiteres und würdiges Spiel zu verschönen. Pales und Flora fordern sie dazu dringend auf; sie verspricht, wenigstens ihren guten Willen zu zeigen. Jetzt treten auf der mittleren Bühne unten im Vorgrunde auf Jason, Theseus und Herkules. Herkules befindet sich in kläglicher Verzweiflung, weil ihm seine Gattin Dejanira von dem Centauren Nessus geraubt worden. Dabei berichtet er, dass ein Centaur keineswegs ein Halbmensch sei, wofür ihn die getäuschte Welt halte, sondern nur ein Reiter.**) Vergeblich suchen ihn jene beiden Helden aufzurichten

*) So ist z. B. in der Loa im Munde des Herkules, als er im Begriff ist sich selbst zu morden, die Bemerkung über seine Leibeslänge fast unbegreiflich albern, S. 541, 1K; 264, 1H:

.. Porque á tanta estatura
Solo el mar es bastante sepultura.

**) S. 543, 1K; 265, 2H:

Un monstruo desos, á quien,
Porque los caballos prenden,
Medio hombres, medio caballos
Engañado el mundo cree...

durch Herzählung aller seiner Grossthaten. Er beruhigt sich einigermassen, als Theseus verspricht, auf seinem schnellen Ross die Welt zu durchsuchen nach der Verlorenen und besonders in Europa nachzuspüren; und Jason, auf dem neugebauten Schiffe Argos vornehmlich in Asien herumzusegeln in derselben Absicht. Herkules selbst will zu Fuss in Afrika sein Glück versuchen. Die drei Helden treten ab; und die Nacht, Pales und Flora beschliessen die Loa mit einigen höflichen Redensarten an die hohen Zuschauer.

Der erste Akt, von den Schauspielern rechts aufgeführt, spielt in Kolchis. Hier ist Hauptperson die hochfahrende Prinzessin Medea. Sie ist höchst aufgebracht darüber, dass man einer andern Gottheit, und namentlich dem Mars, da Weihgeschenke bringe, wo sie gegenwärtig. Auf ihre erschrecklichen Ansprüche und fabelhaften Prahlereien entschuldigt sich Phrixus durch einen unterthänigen und weitläufigen Bericht von seinen früheren Schicksalen. Aber nichts kann die Erzürnte besänftigen, welche lästerliche Reden gegen Mars und Venus ausstösst. Da zeigt sich in der Ferne ein Schiff, Argos. Jason steigt auf einem Boote aus, und meldet, was ihn über die Wellen hierher führe. Medea unterhält ihn zum Dank mit einer ausführlichen grosssprecherischen Schilderung aller geheimen Wissenschaften, deren Meisterin sie ist. Es schimmert hier eine gutmüthige, dabei aber schalkhafte Redseligkeit in dem Tone und der Manier der Puppenkomödianten durch, in der Art wie im Don Quixote dergleichen vorkommt.

Der zweite Akt, auf der Bühne zur linken Seite vorgetragen, zeigt die Insel Kreta mit dem Labyrinth und den bekannten Personen dieses Mythus. Theseus selbst benimmt sich in dieser ihm gewidmeten Handlung ziemlich unritterlich und feig, sowohl im Kampfe wie in der Liebe. Das Beste thun Dädalus und Ariadne. Sie erhalten dafür die Strafe, und Theseus unverdienten Ruhm und Lohn. Auch das sieht nach etwas Ironie aus. So geht es in der Welt! Wahrscheinlich war dem Calderon des Theseus Charakter, wie ihn die griechische Sage giebt, widerlich, weil der Held seine Ariadne böslich verlassen. Und das ist der Grund, weshalb er ihn hier so schlecht ausgestattet. Ganz unübertrefflich aber sind die komischen Scenen im Labyrinth selbst. Theseus und sein Bedienter Pantuflo (Pantoffel), wie Don Quixote und Sancho Pansa, winden sich an Ariadne's Goldfaden im Finstern durch die verschlungenen Gänge. Pantuflo verliert in der entsetzlichen Angst vor dem Menschenfresser zuletzt den Faden und geräth in die äusserste Bedrängniss. Indess die Zuschauer auf das anmuthigste ergötzt worden, ist die grosse Heldenthat unvermerkt im Hintergrunde vollbracht. Theseus kommt siegreich zurück und entflieht demnach mit Phädra. Freilich hat Ariadne das höchste

Recht auf seine Dankbarkeit, allein er lässt sie stehen. Beide Schwestern nämlich lieben ihn; beide flehen ihn an, sie zu wählen. Nur Eine aber hat neben ihm auf dem Pferde Platz, und diesen erhält — nicht seine Retterin, sondern Phädra.

Im dritten Akte auf der mittleren Bühne wird der Berg Oeta vorgestellt. Hier scheint Anfangs Alles ganz ernsthaft und feierlich vorzugehen, und der Scherz nur den eigentlich komischen Personen, den Bauern, zugewiesen. Aber bei der Katastrophe selbst, der Schuld, wodurch Herkules sich den Flammentod bereitet, bricht das drollige Princip der gedunsenen Gravität der griechischen Heroenwelt wieder recht sichtbar durch. Dejanira hat ein ganzes Jahr den Liebesstürmen des Nessus widerstanden. Das weiss Herkules, denn er hat Beide unbemerkt belauscht und ist also für sich völlig überzeugt von der Fleckenlosigkeit seiner Gemahlin. Dennoch gebietet er ihr, nachdem er den Räuber erschossen, unter den Bauern als Bäuerin verkleidet fortan zu bleiben. Er könne sie nicht wieder als Gattin annehmen, da sein Ruf vor den Augen der grossen Welt dadurch leiden würde. Umsonst sind alle ihre Einwendungen gegen solche Unvernunft. Jetzt nimmt sie ihre Zuflucht zu dem Gewande des Nessus und bemerkt dabei sehr gründlich, Herkules werde es nicht sehen, dass er des Feindes Kleid statt des seinigen anziehe; pflege er doch immer seine Freude daran zu haben, mit Blut besudelte und schmutzige Kleider aus Eitelkeit zu tragen*).

Der Schluss des Ganzen entspricht der Loa. Denn plötzlich erschallt nun auf der Bühne rechts der Ton einer Zinke, und auf der Linken Trommelschlag. Sämmtliche Personen aller Akte treten, jede auf ihrer Bühne, auf, während in der Mitte der Festgesang fortdauert und Herkules dem Jupiter auf dem Berge Oeta das feierliche Opfer bringt. Die drei Bühnen vereinen sich zu einer grossen; Alles ist voll Jubel; nur Herkules fühlt unsägliche Schmerzen, die von Augenblick zu Augenblick so zunehmen, dass er sie nicht mehr bergen kann. Theseus und Jason wollen ihm das Gewand abnehmen; es ist fest mit zerstörender Glut an das Fleisch gewachsen. Medea, die weise, erklärt die Ursache. Der Held besteigt den für das Opfer bestimmten Scheiterhaufen, Dejanira stürzt sich ihm nach in die Flammen, und Beide lodern auf in reiner Glut als bessere Opfer und lassen den nichtigen Wahn und falschen Redeprunk der Scheinwelt als todten Bodensatz in der Asche zurück.

---

*) 8.571,2K;288,1H: *Que como son parecidos*
En desaliño y fealdad....
Siempre él gusta de traellos
Manchados por vanagloria.

Im neunzehnten Theile der: Comedias de Lope de Vega (Madrid 1624) befindet sich p. 216 El vellocino de oro; es ist zugeeignet der Frau Luise Briceño de la Cueva, Gemahlin des berühmten Don Antonio Hurtado de Mendoza. Schon die Jahreszahl des Druckes lehrt, dass dies Schauspiel weit früher aufgeführt worden als das unsere. Lope ist hier ganz einfach, und geradezu Gegentheil des Calderon. Er verfolgt rasch, ohne viele Zuthaten, den Gang der alten Fabel. Erst erscheinen Phrixus und Helle u. s. w.; dann Medea, Jason und die Andern. Hierauf eine moderne Eifersucht des Phineus auf Medea. Hierbei liest man eine von Calderon oft gebrauchte und von Andern wiederholte Spitzfindigkeit:

Tened la nave, cielos! Mas ay cielos!
Que yo con mis suspiros la doy viento.

Noch späterhin sind Phrixus und Helle wunderlich beibehalten. Endlich schliesst das Drama mit der liebevollen und glücklich bewerkstelligten Flucht der Medea und des Jason und verheisst keine Fortsetzung. Es scheint viel vorzüglicher in seiner einfachen Art als das verunglückte Werk des Calderon.

Uebrigens erwähnt Lope de Vega in der Zueignung ein noch früheres Festspiel Jason, das vor dem König aufgeführt worden, mit welchem er keineswegs wetteifern wollen: „Esta fabula de Jason, ni escrita ni representada en competencia y oposicion de la que ilustro con su presencia y hermosura el Sol de España, sino representada y escrita para acompañar su fiesta de Aranjuez, como las relaciones del señor Don Antonio tendran advertida.“

Ueber Einzelnes.

S. 541, 1K; 264, 1H: *Que esto hizo la antiguedad*
En sus fiestas muchas veces.

Eine unpassende Berufung auf die Prologe der Griechen und Römer.

S. 548, 1K; 268, 3H: *No es de los dioses milagro,*
Ni lo dudes, ni lo creas,
Prodigio sí de los hombres;
Pues se da esta diferencia,
Cuanto es estar ó no estar
En la gran naturaleza.

Der Gegensatz von milagro und prodigio soll lehren wie der Titel zu verstehen sei, klingt aber in Jason's Munde nicht sonderlich.

S. 553, 1K; 273, 1H: .. *Bramando y gimiendo á silbos.*

Ueber das Auspfeifen der Schauspiele s. Pellicer I, 211 fgg.

S. 559, 1K; 277, 3H: .. *una moza,*
Que, queriéndome de balde etc.

Das hat bei diesem Hofstück und dieser Aufführung gewiss Beziehung auf persönliche Verhältnisse des Schauspielers.

S. 565, 2K; 283, 2H: *..neutral corre el Etmo...*
Das soll der Fluss Euenus sein, über welchen man sehe die Ausleger zu Sophocl. Trach. 559.
S. 569, 2K; 286, 2H: *Á las adúlteras Roma*
Vida las dió tal vez...
Mitten in dem leidenschaftlichen Ernste ist dieser antiquarische Anachronismus der Dejanira ungehörig und matt.

---

75. El mayor encanto amor. (Ueber allen Zauber Liebe.) I, 282 K; I, 385 H. *)

Zuerst gedruckt 1637.

'Akt 1. Sturm. Ulysses und seine Gefährten landen auf der Insel Trinakria. Ungastlich ist der erste Anblick des Landes: die Quellen sind unheimlich trübe, zerbrochene Waffen hängen an den Bäumen, grauenvolles Geheul wilder Thiere und Gekreisch nächtlicher Vögel empfängt die Fremden. Mit demüthigen Geberden treten ihnen Thiere entgegen und fordern sie durch Zeichen auf, das Land zu verlassen. — Ulysses, hinter seinen Begleitern zurückgeblieben, erfährt, wie die meisten von ihnen in die Gewalt der auf dieser Insel hausenden Zauberin Circe gekommen und von ihr durch einen Trank in Thiere verwandelt sind. Er betet zur Juno um Schutz gegen deren Künste; die Göttin sendet ihm einen Blumenstrauss. Durch diesen besiegt er, selbst bei der Circe angekommen, den Zauber und zwingt sie, seinen Gefährten ihre menschliche Gestalt wiederzugeben: sie erwachen wie aus betäubendem Schlafe und begrüssen freudig das neu gewonnene Bewusstsein. Aber der den magischen Künsten widerstanden, widersteht nicht einem höheren Zauber, dem Zauber der Liebe. Verführerisch dringen die Schmeichelworte Circe's in Ulysses Herz und umstricken Bewusstsein und Willen mit einer Betäubung, stärker als jene, welche die magische Versenkung in das Thierleben hervorruft. Doch auch sie selbst ist von Liebe zu dem schönen Griechen entzündet, und ein andrer Liebhaber, Arsidas, Prinz von Trinakria, der schon lange vergeblich um sie geworben, muss den neuen Ankömmling sich vorgezogen sehen; so wird die einzige Gunst, die er noch von ihr erlangt hat, die dass sie ihn nicht gleich Andern verwandelte, für ihn zur empfindlichsten Züchtigung, denn der Arme leidet nun mit völlig wachen Sinnen die Qual der Eifersucht. Circe bietet dem Ulysses zum Willkommen die Gewährung eines Wunsches; er bittet, sie möge eines ihrer Fräulein, Florida, und dessen Ritter

*) 'Uebersetzt von A. W. v. Schlegel.'

Lysidas, welche sie zur Strafe ihres Liebeseinverständnisses in Bäume verwandelt hatte, von ihrem Banne erlösen. Sie erfüllt sein Verlangen: die Beiden erwachen und drücken in zierlichen Sonetten aus, wie das Pflanzendasein, an das sie hingegeben waren, zwar alle ihre Geisteskräfte mit dumpfer Schwere bewältigt, aber die Liebe in ihnen nicht unterdrückt hat; so bleibt denn auch für die Zukunft Circe's Gebot, dass sie ihrer Neigung nicht weiter nachgeben sollen, ohne Wirkung.

Akt 2. Circe veranstaltet dem Fremden zu Ehren in ihrem Garten eine Akademie. Flerida stellt als Thema die Frage, ob es leichter sei Liebe zu verbergen oder Liebe zu heucheln; Arsidas entscheidet sich für jenes, Ulysses für dieses. Ihren Streit zu schlichten, giebt Circe Beiden auf das von ihnen Behauptete zu beweisen, indem Arsidas seine Liebe verbirgt, Ulysses sich in sie verliebt stellt: so hat sie diesem Recht und Gelegenheit gegeben, sich als ihr Liebhaber zu zeigen. Eine Jagdpartie schliesst sich daran; bei dieser entfernt sich Circe von ihren Leuten, Ulysses folgt ihr und erklärt sich ihr. Ein Gastmahl, gewürzt von den Klängen heitrer Musik, beendet die Jagd — da hört man plötzlich, immer näher herankommend, kriegerisches Getöse. Eine wilde Schaar furchtbarer Cyklopen naht, so heisst es, die Circe zu bedrohen: es ist eine Vorspiegelung der Zauberin, die dadurch erproben will, welcher von ihren beiden Liebhabern am entschlossensten bereit ist sie zu vertheidigen. Bald erklärt sie den Zusammenhang: Ulysses sowohl als Arsidas nimmt für sich den Preis in Anspruch, darüber gerathen sie in Kampf, ein allgemeines Handgemenge entspinnt sich; Circe macht ihm ein Ende, indem sie Finsterniss auf die Scene herabsenkt.

In diesem Akte erhalten die Verwandlungen der höher organisirten Naturen durch Circe's Zauberkünste ein komisches Gegenbild an der Strafe, welche der Gracioso Clarin, einer von Ulysses Gefährten, für wegwerfende Aeusserungen erleidet, die er über sie gethan hat. Nach allerlei Neckereien durch Riesen und Zwerge wird er zeitweise in einen Affen verwandelt und geräth dabei in eine Reihe der possierlichsten Lagen, indem er, anders als die Uebrigen, in der neuen Gestalt Bewusstsein und Sprache behält, aber diese nur für ihn selbst und die Zuschauer, nicht für die andern Personen vernehmbar.

Akt 3. Berathschlagung der Griechen, wie Ulysses zur Abreise nach dem Vaterlande zu bringen sei. Sie hoffen, gleichwie bei jenem Gastmahle der kriegerische Lärm in ihm den Thatendrang erweckt habe, so werde es auch jetzt wieder gelingen ihn durch Waffenruf der trägen Sinneslust zu entreissen. — Garten. In schmelzenden Tönen, gehoben von der wonnigen Schönheit der umgebenden

Landschaft, gestehen sich Circe und Ulysses ihre Liebe. Ulysses entschlummert in schwelgerischer Lust. Seinen Schlaf zu schützen, gebietet die Zauberin selbst dem Gesang der Vögel und dem Rauschen der Bäche Stillschweigen — da erschallt plötzlich hinter der Scene der Waffenruf der Griechen und der Ton kriegerischer Instrumente. Ulysses springt auf, dem lange vergessenen Gebote der Ehre zu folgen, aber da lässt auch Circe die Töne sanfter liebeverkündender Musik erklingen, die den Helden lieblich locken. Ein gewaltiger Kampf entbrennt in seinem Innern: bald fühlt er sich hierhin, bald dorthin gezogen, doch gewinnt zuletzt der Schmeichellaut der Lust die Oberhand. Er entschlummert wieder; die Gefährten klagen verzweifelnd. Wiederum hört man hinter der Scene Waffenruf und kriegerische Musik: jetzt sind es die Schaaren des Arsidas, der, durch das Verschmähen der Zauberin gereizt, mit Heeresmacht gegen sie heranrückt, an ihr Rache zu nehmen. Diesmal wecken die Töne den Ulysses nicht: so tief ist der Schlaf, in den Circe ihn hat versinken lassen und den sie nicht stören will; darum zieht sie selbst mit ihren Frauen dem andringenden Feinde entgegen. Während ihrer Abwesenheit machen die Griechen einen letzten Versuch, den Ulysses an seine ernsten Pflichten zu mahnen. Sie tragen die Waffen des Achilles an sein Ruhelager, doch auch diese bringen nur einen flüchtigen Eindruck auf ihn hervor; schon will er auch sie für von der Liebe überwunden erklären — da steigt der Schatten des Achilles selbst aus der Unterwelt herauf und weckt in dem Helden die erstorbene Manneskraft. Er entschliesst sich, mit den Gefährten zu fliehen, da nur durch Flucht der Sieg über die Liebe errungen werden kann. Circe findet, als sie sieggekrönt aus dem Kampfe zurückkehrt, den Geliebten nicht mehr, nur fern vom Meere her hört sie die Worte des Befreiten.' — Tanz der Tritonen und Sirenen auf klaren Wellen macht den Schluss, wie Toben des Meers und Angstgeschrei der Menschen den Anfang gemacht hatte.

Die Beziehung dieses Gegensatzes und die Bedeutung der letzten Worte der Galatea:

Da das Wasser so beglückt war
Unter dieser Nacht Gewittern,
Dass es durfte Bühne werden
Zweier Sonnen...

wird erst deutlich, wenn man sich erinnert, dass das Zauberspiel auf den Teichen des Lustschlosses Buen Retiro aufgeführt und für diesen Behuf vom Dichter verfasst ist.

Nicht leicht möchte ein Beispiel fruchtbarer sein, um den Unterschied zwischen antiker und romantischer Poesie zu erörtern, als diese Behandlung des Gegenstandes verglichen mit der ältesten Dar-

stellung bei Homer, Od. X, 135—574 und XII, 8—141. Beiläufig machen wir auf den grössten Gegensatz aufmerksam. Als Ulysses bei Homer die Circe tödten will, ruft sie X, 333:

Auf denn, stecke das Schwert in die Scheide dir; lass dann zugleich uns
Unser Lager besteigen, damit wir, beide vereinigt
Durch das Lager der Liebe, Vertrau'n zu einander gewinnen.

Wie ganz anders versteht die Circe Calderon's dieselbe Sache einzuleiten, ohne Anstand, Scham, Sitte und Würde zu verletzen! Besonders nah scheinen dagegen dem Modernen zu kommen zwei Stellen bei Homer, nämlich X, 212—220 und X, 484.

Der Spanier hatte bei seinem Akt 3 wohl Tasso's befreites Jerusalem, Gesang 16, in Gedanken. Bei unbefangener Vergleichung aber muss der Italiener unendlich zurückstehen. Die weitläufigen unerwartet moralischen Redensarten und Entschuldigungen des Rinaldo an Armida sind höchst ungehörig; dagegen ist die heimliche Flucht des Ulysses bei Calderon und die wenigen Worte hinter der Scene diesem Zauber angemessen und trefflich.

Das menschliche Leben unter der Scheingestalt des Baumes hat schon Virgil, Aen. III. Anfg., und wer nicht unter den Späteren? Als Mittelglied zwischen Virgil und Calderon kann Ariosto, Orl. fur. c. 6, betrachtet werden; doch wird auch hier Calderon's Lysidas und Flerida Ariosto's Astolfo weit hinter sich lassen.

Leider wird das köstliche Werk durch einige Modeausdrücke entstellt, die man wegwünschen möchte. So S. 283, 2K; 391, 3H:

.. Porque se daba la mano
Con uno y con otro extremo;
Pero, aunque viciosos eran,
La virtud no estaba en medio.

Hier giebt die Bemerkung, dass die Spitze des Palastes zwischen Wolken und Berggipfeln in die Höhe ragt, Veranlassung zu der ungehörigen Hinweisung (nur durch das Wort extremo) auf den aristotelischen Satz, dass die Tugend zwischen zwei am Ende liegenden Fehlern in der Mitte sich befinde, was hier bei Circe nicht der Fall sei. Weit zweckmässiger und ganz artig wird derselbe Satz angebracht El encanto sin encanto II, 374, 1K; III, 125, 1H: *Entre ambas la otra remedio Da, mas con fines penosos. Con que hay extremos viciosos Sin darse virtud en medio.*

S. 285, 2K; 393, 2H: *Vive Dios, que fuí cochino,*
Y aun me soy lo que me fuí.

Ich, bei Gott! ich war ein Schwein,
Und ich bin's noch immerfort.

Wahrscheinlich hat Calderon das allein erfunden. Es liegt zu nahe; und nach Plutarch zog es Gryllus vor, unter den Gefährten des Ulysses von Circe in eine Sau verwandelt, so zu bleiben.

S. 286, 2K; 394, 1H:

..al cielo
Los dos movimientos mido,
Natural y rapto...

So El mágico prodigioso III, 414, 1K; II, 184, 2H: *..el sol.... Con el rápido curso.... Retrocediendo siempre á la porfía Del natural...*

S. 291, 2K; 397, 3H:

Solo el silencio testigo
Ha de ser de mi tormento,
Y aun no cabe lo que siento
En todo lo que no digo.

Zeuge meiner Herzensklage
Soll allein das Schweigen sein,
Kaum fasst meine ganze Pein
Alles das was ich nicht sage.

Diese alte Letra scheint merkwürdig als Versuch, durch Klang (Musik) und einige Laute auszudrücken, dass das Höchste über alle Worte und über allen Ausdruck erhaben sei, ja dass selbst die nicht in Worte gefassten noch zu fassenden Gedanken *(todo lo que no digo)* eine Region des Gefühls über sich haben, in welcher sie nur wie Species im Genus sich befinden. Da der Dichter sich häufig in dem Falle befindet, dass selbst seine Sprache nur unvollkommen und aus der Ferne einen Abdruck dessen giebt, was in seiner Seele Tiefen liegt, so ist ihm natürlich das Thema besonders lieb, und er braucht es öfter. Z. B. El encanto sin encanto II, 379, 1K; III, 128, 3H. Darlo todo y no dar nada IV, 24, 1K; III, 156, 1H. Eco y Narciso II, 281, 2K; II, 581, 2H. Auch Moreto hat es, Industrias contra finezas Akt 2, p. 18 (Sevilla).

---

76. Ni Amor se libra de amor. (Auch Amor erliegt der Liebe.) II, 115 K; III, 657 H.

Der Anfang ist der schwächste Theil des Drama's: Götter, Göttinnen und Helden haben etwas Hölzernes wie in der Puppenkomödie, ohne dass gerade ihr kindliches Wesen dafür schadlos hielte. Erst gegen Ende des ersten Aktes fängt der köstliche Stoff an die Form zu beherrschen. Fortan ist nicht mehr Venus die Göttin der Schönheit, sondern die Seele ist das Göttliche in der Schönheit, S. 119, 1K; 660, 1H:

Pues que Vénus envidia
La beldad suya,
Psíquis es la diosa
Da la hermosura.

Das Folgende ist wohl einer näheren Zergliederung werth.

Akt 2. Der Schauplatz ist auf einer wüsten Insel. Der Sturm schleudert das Schiff, in welchem der König, Psyche's Vater, mit ihr und ihrem Bräutigam Antäus und dem Gefolge sich befindet, an das Ufer. Sie steigen aus. Der Diener fordert sein Mädchen zu einer geheimen Unterhaltung in den Felsschluchten auf. Psyche entschläft. Jetzt entdeckt der König dem Antäus, auf Jupiter's Befehl müsse Psyche hier allein gelassen werden. Antäus will die Geliebte retten, er wird gebunden abgeführt, und das Schiff segelt mit günstigem Winde fort. Die verlassene Psyche erwacht. Vom Schiff aus ruft man ihr Lebewohl zu. Allein, in schrecklicher Einöde unter Felsen und wilden Thieren, ohne Speise, erwartet sie den Tod; bald flucht sie dem Vater, bald segnet sie ihn. Jenes spasshafte Paar ist von seinen Irrwegen zurückgekommen und parodirt die herzzerreissenden Klagen der Psyche. So sind die niederen Triebe die Affen der höheren. Da die Menschen nicht hören wollen, so ruft sie die Thiere von den Felsen und das Wild aus den Schluchten um Hülfe. Und sieh, es erschallt Antwort. Musik und Gesang tönt aus Höhlen und von Klippen; eine Grotte öffnet sich, eine Nymphe mit verbundenen Augen tritt hervor, sie trägt eine brennende Fackel. So wird Psyche unter Freudengesang mit der Dienerin hinein geführt; zwei Waldmänner tragen den Diener nach, damit Niemand erfahren könne, wo die holde Herrin verborgen sei.

Prachtvoller Saal in hohem Palast, dessen oberste Zinnen jene wüsten Berggipfel sind. Reihen von singenden Nymphen umjauchzen die Psyche. Das Ganze ist von jener einzigen Fackel erhellt, welche die Nymphe trug. Da naht sich unbemerkt der Gott der Liebe, in Liebe, und löscht das Licht. Süss schmeichelnde Worte, von linder Musik getragen, dringen in die Seele immer tiefer; alle Herrlichkeiten bietet er der geliebten Herrin als Eigenthum mit sich selbst: nur soll sie nicht verlangen ihn zu sehen. Dazu kann sie sich nicht entschliessen: sie muss sehen um zu glauben. Da klagt aus der Ferne von dem öden Felsen her die Stimme des Antäus. Er sucht die Geliebte und lässt weithin ihren Namen erschallen. Nichts schreckt den Gott, er muss die Seele gewinnen. Die Musik übertäubt jede Stimme, und Psyche erliegt der Liebe.

Akt 3. Mancher Tag und manche Nacht sind verflossen. Psyche ist selig im Besitze des Geliebten, den sie nie gesehen hat: denn mit der Nacht kommt er und beim Anbruch des Morgenroths entweicht er. Der Diener und die Zofe sind in neugierigem Streit begriffen, wer der unbekannte reiche Liebhaber sein könne. Sie versichert, er sei auf jeden Fall äusserst liebenswürdig, da er ungemein viel schenke und man den ganzen langen Tag vor ihm sicher wäre; der Diener aber meint, eben deshalb müsse er grosse Gebrechen an sich haben. —

Nacht. Psyche liebt den Cupido mit der ganzen Gewalt ihres Herzens, aber sie will ihr Glück, ihre Freude, ihren Triumph nicht in sich verschliessen: sie will, wenn nicht den Geliebten sehen, doch die Welt sehen und von ihr gesehen werden. Der liebende Gott lässt sie hinblicken nach dem väterlichen Palast. Es ist Hochzeittag: Psyche's beide Schwestern*) ziehen im festlichen Fackeltanz mit den Gatten vorüber, das Brautlied tönt, aber die Bräute sehnen sich nur nach dem Jüngling aus dem Garten, nach Cupido, die Männer nur nach der verlornen Schwester, nach Psyche. Auch den Vater erquickt keine Freude, denn die jüngste, liebste Tochter fehlt. — Das Gesicht verschwindet. Aber die Sehnsucht der Psyche nach ihren Verwandten ist gestiegen. Sie sollen ihr Glück kennen lernen. Die Thränen der Geliebten bewegen den Gott, auch dies zu verheissen. — Cupido allein. Ihm naht Antäus, der als Waldmann auf der Insel haust, in unaussprechlichem Schmerz um die Verlorene. Er forscht bei Cupido nach ihr, und der Gott der Liebe fühlt jetzt auch die Qual der Eifersucht. Da landet, auf Cupido's Veranstaltung, von Neuem das Schiff aus Gnidus mit dem König und seinen Kindern: ein unwiderstehlicher Wind treibt es an das Ufer. Die überglückliche kindliche Psyche, strahlend in Schönheit und Freude und Liebe, empfängt die Ihrigen. Im herrlichen Palast, in den Gärten und Hainen sind die Kostbarkeiten der Götter ausgebreitet, und alles Schönste und Beste verschenkt sie. Die Arme! Wie wenig kennt sie die Gesinnung der Menschen! Giftiger Neid ergreift die Schwestern, Eifersucht die Männer, Zweifel den Vater. Alle reden in sie ein, ein Liebender, der sich vor ihr verberge, müsse ein Ungeheuer sein. Lange widersteht ihr Gefühl dem Gedanken. Doch die Schwestern wissen mit arger Schlauheit sie zur Probe zu bereden, welche ja doch nur ein Zeichen der Liebe sei, ein Wunsch den Geliebten kennen zu lernen; wäre er freilich ein Ungeheuer, dann müsse sie mit einem Dolch ihre Schmach rächen.

Nacht. Der Gott erscheint, doppelt selig, denn er glaubt die geliebte Gattin besonders glücklich zu finden, da er ihren Wunsch erfüllt hat. Er entschlummert unter einem süssen kindlichen Wiegenlied.**) Sie ergreift die verborgen gehaltene Fackel und den Dolch, und er-

*) Sie heissen Selenissa und Asträa, nach dem Mond und den Sternen. Daraus ergiebt sich die Zusammenstellung des Beseelenden und Belebenden, der Psyche, mit der Sonne.

**) Es mag wohl von Calderon nur aufgenommen und nicht verfasst sein. Der Anfang ist:

Quedito, pasito,
Que duerme mi dueño,
Quedito, pasito,
Que duerme mi amor.

blickt die reinen heiteren Züge der ewig seligen Gottheit. Keine Gewalt kann sie von dem holden Anblick trennen, sie schaut und schaut in seligem Selbstvergessen, das glühende Wachs trieft von der Kerze, der Gott erwacht, und gehorchend dem strengen Gesetz der Nothwendigkeit entflieht er. Donner, Blitz und Erdbeben vernichten den Palast mit allen seinen Herrlichkeiten. Die nackte Wüste mit dem öden Felsen ist allein übrig, da die Liebe entflohen ist. Alle sind erschrocken, nur Psyche weiss, was sie verloren, durch ihre Schuld verloren hat. Klar erkennt sie, dass nun nichts mehr ihr werth oder nur erträglich sein kann. Sie bittet den Gott um Verzeihung, und zückt den Dolch auf die eigene Brust. Die Gewalt ihrer Anhänglichkeit besiegt den Zorn der Götter. Cupido erscheint wieder und nimmt die gereinigte Gattin als Theilnehmerin seiner ewigen Freuden und heiteren Ruhe zu sich auf; und auch den Uebrigen wird vergeben, was sie verschuldet haben.

Lope de Vega hat schon vor 1604 den Mythus von Amor und Psyche dramatisch behandelt (s. Vorrede zu El peregrino en su patria) als Psyques y Cupido. Die liebliche Fabel findet man zuerst bei Apulejus, einem Schriftsteller unter den Antoninen. Fulgentius, Mythologica III, 6, nennt einen Athenienser, Aristophontes, der sie als Roman behandelt hat. Wahrscheinlich hat Apulejus aus ihm einen Auszug gemacht.

Die Reue und Strafe der Psyche hat Calderon sehr abgekürzt. Diese würde Stoff zu noch einem solchen Theil gegeben haben. Aber das von ihm Gegebene ist vorzüglich. Die Reize des einfachen vollendeten Kindermärchens sind der tiefsinnigen Dichtung vom Bunde der Liebe und Seele höchst genial beigegeben; und in vieler Hinsicht gehört dies Werk schon zu den symbolischen. Psyche, die Seele, kann hier nur durch Glauben und freiwilliges Verzichten auf die reine Anschauung sich würdig machen des dereinstigen Vollgenusses, Bestätigung jener Lehre: „Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem.“ Wer wie Psyche schon hier von Angesicht zu Angesicht zu schauen sich vermisst, erhält statt dessen die Wolke und das Nichts, wenn er nicht, wie dieselbe reuige Psyche, zu rechter Zeit sich besinnt. Calderon's Cupido aber erinnert aus weiter Ferne an Spee's: *Daphnis, hoch verliebtes Kind!* in der Trutznachtigall. S. 125, 2K; 665, 3H: .. *Aunque parezca este lance....*

De la Dama Capitan.

In dieser höchst komischen Stelle ist eine Anspielung auf das Festspiel der Brüder Diego und Jose de Figueroa*) La dama Capitan, in welchem die Heldin ein kriegerisches Weib ist. Es ist gedruckt 1666 im 24sten Theil der Comedias varias.

*) Nic. Antonius nennt diese Dichter gar nicht.

S. 133, 2K; 672, 2H: *Cuatro eses ha de tener*
Amor para ser perfeto:
Sabio, Solo, Solícito y Secreto.

Hier folgt die gründlichste Behandlung des spanischen Witzes von den vier *S* der Verliebten. S. zu Lances de amor y fortuna (Nr. 27) I, 181, 2K; I, 49, 3H.

S. 132, 2K; 671, 3H: *Pues nuestros nocturnos amos,*
Que en metáfora de farsa
Ella es la Dama Duende
Y él es el Galan Fantasma...

Dies zeigt, dass Ni Amor se libra de amor später verfasst ist als die zwei genannten Lustspiele, aber doch noch so zeitig, dass eine Berufung darauf passlich sein konnte.

---

77. El monstruo de los jardines. (Das Wunder der Gärten.) II, 298 K; IV, 213 H. *)

Auch dies Drama mit seinen lieblichen Meernymphen und dem göttlichen Knaben Achilles ist eins der vorzüglichsten dieser Klasse. Die Behandlung des Mythus bei alten Dichtern und Bildhauern ist bei uns berühmt genug. Er wird aus cyklischen Dichtern erzählt im Scholium zu Homer's Ilias XIX, 326. Schon Sophokles hatte ihn für die griechische Bühne bearbeitet, doch ist uns kaum mehr als der Name Σκύριαι seines Drama's geblieben. Nicht Peleus, wie im Scholium des Homer, sondern Thetis, wie bei Calderon, ist die Urheberin der Verkleidung bei Ovid, Metam. XIII, 162 und Ars am. I, 689. Vergl. Gesta Romanorum cap. 156: „Mater hoc audiens eum in quadam camera inter domicellas cuiusdam regis in habitu muliebri occultabat. Quod intelligens Ulixes navem cum mercimoniis praeparavit" etc. Calderon hat die Sache so anständig und ritterlich gemacht als es irgend der Stoff ertrug, und so war denn die Abweichung von der antiken Fabel am Schluss, wo Achilles sich mit Deidamia verehelicht ehe er nach Troja zieht, unvermeidlich. Achilles entreisst sich der weichlichen Lust, wie Ulysses in El mayor encanto amor der Circe. Ebenso erinnert das Orakel des Mars S. 301, 2K; 215, 2H:

Aquíles, humano monstruo
De aquestos montes...

an Ni Amor se libra de amor II, 118, 2K; III, 659, 3H: *Infelice tu hermosura, Psíquis, será, pues tu dueño Un monstruo ha de ser.*

Auch die Erziehung und Einführung in die Welt, die dem Achilles zu Theil wird, ist oft vom Dichter auf ähnliche Art mit Neigung be-

*) 'Uebersetzt von v. d. Malsburg, Bd. 3: Der Gartenunhold.'

handelt. Deidamia mit den Hoffräulein lagert sich auf Blumen; unter süssem Gesang entschlummert sie. Die Mädchen entfernen sich. Achilles, halb Knabe halb Jüngling, in Felle gekleidet, tritt aus einer Felsgrotte. Zum ersten Male erblickt er des Himmels Blau mit der goldenen Sonne und der Erde Grün mit ihren Blumen und die Vögel der Luft. Nie hatte ihm die Mutter Thetis erlaubt, das Tageslicht zu schauen. Die junge Freude an den Herrlichkeiten der Schöpfung wird weit überboten bei dem Anblick der schlafenden Deidamia. Die erste Liebe, ebenso schüchtern als heftig, ergreift ihn *); auch die junge Fürstin fühlt sich zu dem gewaltigen Göttersohn hingezogen. Das Geschrei der erschreckten Mädchen ruft die Männer herbei. Alle verfolgen den schnellfüssigen Knaben; da entzieht ihn seine Mutter, die Meergöttin, den Blicken der Gegner.

Im zweiten Akt zeichnet sich besonders aus, wie Achilles zur Geliebten gebracht wird. Thetis ruft die Nymphen des Meers; geschäftig holen sie aus der unerforschten Tiefe Schätze und Schmuck, und bauen das leichte Schiff, und hüllen den göttlichen Knaben in prächtige Weibergewänder. So segelt er ab, umspielt von den Wellen, von süsser Hoffnung und von dem Gesang der Meergöttinnen. Daran reiht sich denn später dem Geist nach die Erkennungsscene am Schluss des Drama's.

S. 307, 2K; 220, 3H: *..peligra*
En términos de novela?

Diese etwas wunderlichen Worte der Thetis beziehen sich wohl auf die Novelle P. 2, Noche 6 der Frau von Zayas **).

S. 310, 1K; 222, 2H: *Ciertos hombres y mugeres*
De los que alzando figura
Dicen, sin saber de estrellas,
La buena ventura ellas
Y ellos la mala ventura...

Vergl. D. Quixote II, Kap. 25: „Á lo que el señor judiciario, despues de haber alzado la figura, respondió“ und die Anmerkungen zu dieser Stelle. Dazu Calderon Peor está que estaba I, 228, 2K; I, 104, 3H. El astrólogo fingido I, 505, 2K; I, 582, 2H. La estatua de Prometeo III, 322, 1K; III, 701, 3H. Dar tiempo al tiempo III, 393, 1K; III, 526, 2H.

S. 317, 1K; 228, 3H: *¡Á muy lindo tiempo vuelven*
Á cantar los otros! ¿Quién

*) S. 303, 1K; 216, 3H: *Ay que me abraso! Ay que ciego*
Me hielo! ¡O áspid aleve,
Á la vista eres de nieve,
Y eres al tacto de fuego!
Ein Commentar zu den Worten: „Ignis mulier“.

**) Novelas exemplares, Madrid 1659, f. 169.

Puso espadas y broqueles
En solfa jamas?
Zu geleg'ner Stunde heben
Die zu singen wieder an!
Wer hat Schilder noch und Schwerter
In Musik gesetzt?

Sonderbare Umkehrung des Geschmacks! Jetzt macht gerade das in der Musik den meisten Effekt.

S. 319, 2K; 230, 3H: *¿Qué os parece este Cupido*
De diamantes?

Calderon liebt dies Kleinod. So El astrólogo fingido I, 511, 1K; I, 587, 1H: *Leonardo: Qué joya era? María: Era el Cupido De diamantes.* Á secreto agravio secreta venganza I, 478, 2K; I, 598, 2H: *Un Cupido de diamantes Traigo de grande valor; Que quise hacer al amor Yo de piedras semejantes, Porque, labrándole así, Cuando alguno le culpase De vario y fácil, le hallase Firme solamente en mí.*

S. 321, 1K; 231, 3H: *Al tálamo casto de vírgen esposa etc.*

Ein merkwürdiger Versuch, den alten Hymenäus (carmen nuptiale) mit Text und Musik auf die spanische Bühne zu übertragen.

---

78. Eco y Narciso. (Echo und Narcissus.) II, 273K; II, 575H.*)

In diesem Drama ist das Lied mit all seinem Zauber recht eigentlich heimisch. Aus Ovid's Metamorphosen III, 341—510 ist der Mythus wohl am meisten bekannt, und die Darstellung scheint uns eine der besten des wortreichen und unbesonnenen Ovid zu sein. Bei ihm ist der Echo die Stimme gelähmt durch den Zorn der Juno, bei Calderon mit grosser Absichtlichkeit durch Zauberkünste der Liriope.

Im ersten Akt sind oben in einer Felsgrotte Arkadiens Liriope und ihr Sohn Narcissus, Beide in Felle gehüllt. Der Festgesang der Schäfer und Schäferinnen tönt aus der Tiefe zu ihnen und erweckt gewaltige Sehnsucht bei Narcissus. Inhalt und Form erinnern hier an Das Leben ein Traum.**) Auch der freche

*) 'Uebersetzt von v. d. Malsburg, Bd. 3.'

**) Eco y Narciso S. 275, 1K; 576, 3H:
¿Pues por qué, madre, me quitas
La libertad, y me niegas
Don, que á sus hijos conceden
Una ave y una fiera,
Patrimonio, que da el cielo
Al que ha nacido en la tierra?

La vida es sueño I, 2, 2K; I, 2, 1H:
¿Qué ley, justicia ó razon

Versuch, das Schicksal zu kennen und zu hindern, wird in beiden Dramen auf gleiche Art bestraft. Nur ist Narciss Anfangs ein zärtlicher gehorsamer Sohn, und schlägt erst allmählich um, während bei Sigismund durch das energische Heilmittel das Ende besser ist als der Anfang.

Der dritte Akt giebt das tragische Ende vortrefflich. Liriope in ihrem eigensinnigen Wohlmeinen führt das Unheil, das sie abwenden wollte, mit Gewalt über ihren Liebling dadurch herbei, dass sie die warnende Stimme der treuen Echo verstümmelt. Narciss, von der Jagd müde und durstig, geht zur Quelle. Er sieht sein Bild; nicht mehr rettet ihn, wie vorher, das süsse Lied der liebenden Echo vor der Gefahr sich selbst zu bespiegeln. Er schaut sich selbst; im thörichten Wahn glaubt er die Nymphe des Quells zu sehen; immer länger sieht er und spricht er, immer mehr hofft er, immer tiefer dringt das Gift der Sehnsucht nach dem Besitz; die liebende Echo naht und beugt sich über den Verzückten. Sie will den Getäuschten belehren; da versagt die Stimme dem gepressten, vollen Herzen; nur wehmüthig wiederholt sie die letzten Worte des Geliebten, und auch hier verknüpft ein geheimer Sinn die scheinbar zufälligen Laute. Narciss holt Sänger und Spielleute, die Najade des Quells zu begrüssen. Echo, durch die Berge rasend, hallt die Schlussstellen wieder und verkündet Tod in unwillkürlichen Klängen. Narciss, tief gebückt über der Quelle, schaut und winkt. Liriope stürzt voll Angst hinzu; bald belehrt sie den Knaben, wie sein eigner Wiederschein ihn lockt und täuscht. Er flieht; umsonst. Das Bild lässt ihm nicht Ruhe. Er stürzt zur Quelle zurück, und zugleich stürmt aus den Bergen Echo herunter. Die Schäfer ergreifen Liriope, weil sie durch Zauberkünste das schönste Leben vernichtet habe. Da schallt Donner durch die Luft; Narciss und Echo sinken todt hin; an seiner Stelle erblüht die weissgelbe Blume und spiegelt sich im klaren Quell, und statt des schönen zarten Leibes der Jungfrau giebt nur Luft und Nachhall Zeugniss ihres früh verblühten Lebens.

Gozzi hat auch diese Oper für die italienische Bühne bearbeitet, ohne sein Vorbild zu nennen. (Eco e Narciso, Opere di Carlo Gozzi, Venezia 1772, t. V, p. 389.) Gang der Fabel, Haupt- und Neben-Personen sind aus Calderon. Aber den zauberischen Duft des arkadischen Schäferlebens, die innige Liebesglut der Echo, die be-

---

Negar á los hombres sabe
Privilegio tan suave,
Excepcion tan principal,
Que Dios le ha dado á un cristal,
Á un pez, á un bruto y á un ave?

klagenswerthe Verblendung des Narcissus, welche von oben her scheint eingepflanzt zu sein, wird man vergeblich im Italiener suchen. Dafür hat er auch seine Oper nicht mit dem Tode der Helden schliessen wollen, „allen tragischen Märchen in der Welt zum Trotz“:

Porga ad Eco la destra
Il figlio mio di sposo,
E le tragiche fole
Sien narrate di lor, come si vuole.

Gegen derlei Gewaltstreiche des Dichters kann freilich die arme Fabel sich nicht wehren.

Auch im Mittelalter hat sich die antike Fabel von Echo erhalten. Man vergleiche die höchst reizende Darstellung Lai de Narcisus in: Fabliaux et Contes des poètes François éd. par M. Méon (Paris 1808) t. IV, p. 143*). Sonst bezieht sich Calderon selbst öfter auf sie: besonders hinweisend scheint zu sein El laurel de Apolo II, 142, 1K; II, 655, 1H.

Ein einflussreicher Druckfehler muss in dem mythologischen Handbuch, dessen sich Calderon bediente, Statt gefunden haben. Bei Ovid nämlich heisst es III, 341:

Prima fide vocisque ratae tentamina sumpsit
Caerula Liriope: quam quondam flumine curvo
Implicuit, clausaeque suis Cephisus in undis
Vim tulit.

In dem spanischen Compendium hat nun ein r statt des s gestanden, und so hat unser Dichter aus dem Stromgott Cephisus (Cefiso) den flüchtigen Sohn des Windgottes Zephyrus (Céfiro) gemacht.

S. 273, 2K; 575, 2H: *Que el tiempo está tan necio é importuno,*
Que es menester honrarse cada uno.

Eine ungewöhnlich grämliche Bemerkung, welche auf eine verdriessliche Stimmung des Dichters deutet.

S. 281, 1. 2K; 581, 2H stehen die beiden berühmtesten Letras der Spanier neben einander. Zuerst

Ven, muerte, tan escondida etc.

S. zu El mayor monstruo los celos (Nr. 63) I, 449, 2K; I, 499, 3H. Dann:

Solo el silencio testigo etc.

S. zu El mayor encanto amor (Nr. 75) I, 291, 2K; I, 397, 3H.

S. 283, 2K; 583, 1H: *Apenas el invierno helado y cano etc.*

Der Sinn dieses über Alles herrlichen Sonetts ist, dass nur die Hoffnung dem natürlichen Menschen, ja der ganzen irdischen, unter dem Fluch der Eitelkeit befangenen Natur (natura naturata) das Dasein erträglich macht.

---

*) Neufranzösisch bei Le Grand, Fabliaux ou contes du XIIe et du XIIIe siècle (Paris 1781) t. I, p. 196.

79. Amado y aborrecido. (Hier geliebt und dort verschmäht.) IV, 474K; III, 211H.

Zuerst gedruckt 1657 in: Comedias nuevas escogidas de los mejores Ingenios de España. Octava Parte.

In diesem Stück soll klar gemacht werden, welches von beiden mehr innere Kraft über die Seele eines Menschen habe, die Liebe oder der Hass. Dies ist eingekleidet in einen Streit der Venus und der Diana. Der Hass, als das Verneinende und Hemmende, muss weichen. Dante liebt, die ihn hasst, und hasst die, die ihn liebt. Die Göttinnen versuchen ihn drei Mal, um zu erproben, welches Gefühl das stärkere sei. Zwei Mal schwankt die Wage, die Gewichte sind gleich; das dritte Mal weicht der Hass aus der Brust: er befreit die, welche ihn liebt, und opfert die auf, welche er liebt ohne Gegenliebe. Ein tiefsinniger Plan, den Calderon aus eigener Erfindung an die alte Mythologie geknüpft hat.

Am Schluss wird als Fortsetzung dieses Festspiels von Diana selbst ein anderes Drama angekündigt, worin ein Wettkampf zwischen Liebe und Undank in Arkadien vor denselben Zuhörern auf demselben Fleck aufgeführt werden soll. Drei Dichter sollen es verfassen, Amarilis die Hauptperson sein, und es den Titel Der treue Hirt führen.*) Dieser Pastor fido**) ist in demselben achten Bande der Comedias nuevas von 1657 abgedruckt, in welchem Amado y aborrecido sich befindet. Die drei Verfasser desselben (tres ingenios) sind: von Akt 1 Antonio Solis, von Akt 2 Antonio Coello, von Akt 3 unser Calderon. Der Inhalt ist entlehnt aus Guarini's bekanntem Schäferdrama Il pastor fido.

Ueber Einzelnes bemerken wir.

S. 483, 1K; 218, 1H: *..ni se cuenta*
En número de dichoso
Él que es dichoso por fuerza

erinnert an das dem Calderon sonst mit Unrecht beigelegte Lustspiel El venturoso por fuerza.

S. 484, 2K; 219, 1H: *Y pues que dar tiempo al tiempo .*
Fué siempre la accion mas cuerda...

---

*) *Vén. Dónde ha de ser? Dian. En la Arcadia.*
Vén. ¿Quién ha de ser el sujeto?
Dian. Amarílis, ninfa mia.
Vén. Adónde? Dian. Á esto sitio mesmo.
Vén. Jues? Dian. Este mismo auditorio.
Vén. Pluma? Dian. La de tres ingenios.
Vén. ..En Arcadia un Pastor Fido,
Que ha de dar nombre á ese ejemplo.

**) 'S. Hartzenbusch Ausgabe des Calderon t. IV, p. 489. Vergl. den Anhang.'

Das spanische Sprüchwort „dar tiempo al tiempo“ hat dem Intriguenstück Nr. 23 den Namen gegeben. S. die Bemerkung dort. Andere Stellen unseres Dichters sind: Dicha y desdicha del nombre III, 500, 2K; III, 615, 3H: *¡Quién supiera un camino De quitarle tiempo al tiempo!* El Conde Lucanor II, 500, 1K; III, 436, 3H: *..Por si otra vez dar pudiese, Como dicen, tiempo al tiempo...* La exaltacion de la Cruz III, 633, 1K; II, 355, 3H: *..al deseo, Que colérico no deja Que se le dé tiempo al tiempo.*

S. 486, 1K; 220, 2H: *Si es su homicida, ¿qué mucho*
Que sangre la herida vierta?

S. über das Bahrrecht zu A secreto agravio secreta venganza (Nr. 61) I, 484, 1K; I, 602, 2H.

S. 492, 1K; 225, 3H: *..Si fuere algun dia poeta,*
(¡No me dé Dios tal desgracia!)
Hacer de tí una comedia,
Y tengo de intitularla:
El Leonicida de amor,
Y el Enéas de su dama.

Komische Anspielung auf das ernste Schauspiel des Moreto El Eneas de Dios ú el Caballero del Sacramento, gedruckt 1661 im fünfzehnten Bande der Comedias varias und dann in der Ausgabe der Comedias des Don Agustin Moreto, Valencia 1676, II, 10.

S. 494, 2K; 228, 1H: *..De amor la persona es que hace...*

S. zu El maestro de danzar (Nr. 18) I, 625, 2K; II, 93, 1H.

---

80. El golfo de las Sirenas. (Der Golf der Sirenen.) II, 541K; II, 617H.

Mehrere Werke des Dichters könnten den sprüchwörtlichen Titel führen, welchen er vorzugsweise dem Einen Mantelstück gegeben: Mit der Liebe ist nicht zu scherzen. Scylla wie Charybdis wollen hier nur die Flamme in dem vielgewandten schlauen Ulysses anfachen, aber sehr gegen ihren Willen lodern sie selbst auf in brennender Liebesglut und erhalten so die schwerste Strafe des Betruges dieser Art. Ulysses verlässt sie, obwohl gegen Neigung und nur durch Gewalt gezwungen. Denn auch ihn hat die Liebe schwer verwundet, aber da er ernst und ehrlich anfing, kommt er noch so leidlich davon. Dies das positive Element in dem an kühnen und geistreichen, aber doch immer feinen Scherzen überreichen Hofspiel. Grossartig komisch sind besonders die Possen zu Anfang und Ende, vornehmlich der Gracioso Alfeo, welchen Juan Rana spielte, S. 552, 2K; 627, 1H:

Aunque so un Juan Rana,
Miren que no sé nadar.

Pellicer, Tratado sobre la Comedia en España, nennt ihn II, 28: „aquel Davo de su edad", und II, 68: „El Comediante mas gracioso, que conoció España. Floreció en tiempo de Felipe III. y IV., en cuya Corte gozó de extraños aplausos."

Das Fischeridyll (Égloga piscatoria) ist aufgeführt, wie es scheint im Freien, vor der Königin Mariana (Maria Anna) und deren Stieftochter Maria Theresa, also vor 1660, denn 1659 ging diese Prinzessin nach Frankreich als Gemahlin Ludwig's XIV. Erwähnt wird aber schon der Tochter der regierenden Königin, der Infantin Margaretha Theresa, nachmals vermählt mit Kaiser Leopold I., geboren 12. Juli 1651*). Unser Stück fällt also zwischen 1652—1659. Und da in diesem Zusammenhang der Infant Philipp Prospero nicht hätte ausgelassen werden können, wenn er schon gelebt hätte, so ist es auch vor November 1657 aufgeführt, wo der Philipp Prospero geboren ward**). Die beiden erlauchten Zuhörerinnen werden S. 542, 2K; 618, 1H auf folgende seltsame Art zusammenbuchstabirt. Mariana:

..se compone
De deidad de paz y guerra;
Pues Diana el nombre acaba,
Siendo Marte quien la empieza,
Primero y último acento
Dando los dos: de manera
Que, tomando á Marte el Mar
Y á Diana el Ana, encierra
El nombre de Mar-y-Ana
Imperiosas excelencias;

Maria Theresa aber:

El segundo en su principio
Con él conviene; mas echa
Por otra parte, acabando
En no sé qué cosa tersa (Theresa).

Dies bildet den Uebergang, um auch noch Margaretha Theresa anzubringen, indem nun zwei Theresen statt einer nicht sonderlich geschickt verglichen werden:

Si ya cierta Margarita,
Tan linda como ella mesma,
No la prestó para el caso
El atributo de perla.

So wird denn auch die Königin mit der Königin der Flur, der Rose, verglichen, S. 542, 1K; 618, 1H:

*) S. Ludolff's Schaubühne, Th. III, S. 76.
**) S. Ludolff's Schaubühne, Th. III, S. 848.

.. bien como
La rosa, del prado reina,

während die Infantin Maria Theresa sich mit der Ringelblume begnügen muss, womit sie aber, des Wortspiels*) wegen, besser zufrieden sein kann:

La maravilla, del prado
Infanta...

Endlich wird noch der König selbst mit bescheidener Ehrfurcht angedeutet, S. 542, 2K; 618, 1H:

..El Apolo destos valles,
Pues como cuarto planeta,
Por mas que se emboce, no hay
Trage en que no resplandezca...

Die Sonne, als vierter Planet nach dem ptolemäischen System, ist häufig das Vorbild König Philipp's des vierten. S. zu Mañanas de abril y mayo (Nr. 7) I, 637, 2K; II, 282, 2H.

S. 544, 1K; 619, 2H: *Al chafaldete!*
Á la escota!

Dieselben Worte brauchen die vom Sturm bedrängten Schiffer in El mayor encanto amor I, 282, 1K; I, 390, 2H und Hado y divisa de Leonido y Marfisa II, 602, 2K; IV, 376, 2H.

S. 546, 1K; 621, 2H: *..Dos deidades de la legua.*

Vergl. Céfalo y Pócris IV, 663, 2K; III, 499, 1H: *..Soy gigante de la legua.* Agradecer y no amar III, 6, 2K; II, 599, 2H: *..Metemuertos de la legua.* El galan fantasma I, 315, 2K; I, 298, 1H: *Dos Romanas de la legua...*

S. 552, 1K; 626, 2H: *Que él que apenas le sulque*
Le sulque á penas.

S. zu La vida es sueño (Nr. 92) I, 1, 1K; I, 1, 1H.

S. 554, 2K; 629, 1H: *.. Una marina tarasca...*

Vergl. über dies theatralische Ungeheuer Pellicer, Tratado sobre la comedia I, 257.

S. 555, 2K; 630, 1H: *Tenia una dueña una enana.....*
Ya ese es viejo, y no he de oirle.

Komisches Citat der nie beendigten Anekdote in Dicha y desdicha del nombre, z. B. III, 492, 2K; III, 608, 3H: *Criaba una dueña una enana.* Es scheint sich dies auf ein Hofgeschichtchen zu beziehen, dessen Sinn und Salz wohl für uns jetzt verloren ist.

*) Vergl. El Príncipe constante I, 272, 2K; I, 254, 3H und zu El hijo del Sol, Faeton (Nr. 87) II, 417, 1K; IV, 177, 3H.

81. La fiera, el rayo y la piedra. (Die Waldfrau, der Strahl und der Stein.) II, 179K; II, 483H.

Es ist auf Befehl der Maria Theresa zu einem hohen Geburtstage als Festspiel geschrieben, S. 211, 2K; 509, 2H:

Los años, que mandásteis
Que aplauda nuestro afecto...

Erwähnt werden daselbst dieselben Personen, wie in El golfo de las Sirenas. Also ist auch unser Drama zwischen 1652 und 1657 zu setzen.

Die Ausführung können wir nur mittelmässig nennen, nicht so gut als in El mayor encanto amor und nicht so schlecht als in mehreren der späteren. Es ist viel Theaterpracht: wir sehen die Grotte der Parzen, die Schmiede des Vulkan, Venus hoch auf ihrem Sterne thronend und unter ihr Eros und Anteros auf Wolkensitzen, und Aehnliches. Aber der Entwurf ist überaus tiefsinnig. Die drei Namen, La fiera (die Waldfrau), el rayo (der Strahl), la piedra (der Stein), bezeichnen drei Wirkungen der selbstsüchtigen Liebe, des Cupido. Vortrefflich in Verbindung gebracht sind dabei die zwei Mythen aus Ovid von Anaxarete (Metam. XIV, 698), welche, ein den Iphis entzündender Blitzstrahl, aus Lieblosigkeit zu Stein wird, wie der Donnerkeil das Produkt des Strahls ist, und von Pygmalion (Metam. X, 243), der durch Liebe die Steinbildsäule zu einer Jungfrau beseelt. Die Waldfrau ist auch durch Selbstsucht Andrer um ihren angeborenen menschlichen Adel gekommen, gewinnt ihn aber durch ächte Liebe wieder.

Am Schluss ist ein Nachspiel mit Tanz und Gesang, worin auch Fortuna auftritt. Dies erinnert an den Fortunatus des Thomas Decker.

S. 179, 1K; 483, 1H: *..Los riscos postra, eleva las espumas...*

Klopstock: *Wie beugt sich der Wald! Wie hebt sich der Strom!*

S. 184, 2K; 487, 2H: *En efecto no hay fiscal*
Como la propia conciencia.

S. Anmerkk. zu D. Quixote II, Kap. 19. In Calderon's No hay burlas con el amor III, 109, 1K; II, 319, 2H bildet die Zofe, um ihr gelehrtes Fräulein zu überbieten, das Femininum: *Y ser fiscala de tu voz prometo.*

S. 191, 2K; 493, 2H: *Porque hay quien presuma*
Que es oficio él que es ingenio,
Sin atender que el estudio
De un arte noble es empleo,
Que no desluce la sangre.

Eine von den wenigen Stellen, welche ihre rechte Bedeutung aus persönlicher Beziehung erhalten. Calderon war Maler, schrieb einen:

Tratado, defendiendo la Nobleza de la Pintura*), und ergriff auch diese Gelegenheit seinem Publikum einzuschärfen, dass das Ausüben einer edlen Kunst dem adligen Blut wohl anstehe.

S. 197, 2K; 498, 2H: *Tened lástima de mí,*
Que soy niño y solo, y nunca en tal me vi.

S. zu Luis Perez el Gallego (Nr. 49) IV, 397, 1K; II, 447, 1H.

S. 206, 2K; 505, 2H: *Pues que todo en los cielos*
Es harmonía,
Porque aquí hasta las quejas
Suenan á dichas...

Diese vortreffliche Stelle hält schadlos für manche Schwächen des Drama's. Schon in der Odyssee VI, 44 heisst es: *Heitre beständig Breitet sich wolkenlos, und hell umfliesst ihn der Schimmer.***)

---

82. La púrpura de la rosa. (Der Purpur der Rose.) II, 162K; II, 673H.

Aufgeführt zur Feier des pyrenäischen Friedens und der Vermählung der Infantin Maria Theresa mit Ludwig XIV. Der Heirathscontrakt ward ratificirt zu Madrid den 10ten December 1659.***) In diesen Tagen noch, im Beisein der Königsbraut, ist die Loa und die Fiesta de zarzuela selbst aufgeführt. Es ist dies das erste Drama in Spanien, worin Alles gesungen worden, wie ausdrücklich bemerkt wird, S. 165, 2K; 676, 1H. In dem Vorspiel (Loa) haben wir eine dichterische Beschreibung des Friedensschlusses (S. 163, 1. 2K; 674, 1. 2H) und eine dergleichen der Brautbewerbung (S. 163, 2K; 674, 2. 3H), wobei sehr dringend, aber wohl vergeblich, eingeschärft wird, wie beide Dinge ganz unabhängig von einander betrieben worden wären. Freude und Trauer als allegorische Personen streiten mit einander über die verschiedenen Gefühle Spaniens bei der nahen Trennung der Infantin. Das Stück selbst behandelt den Mythus von Adonis nach Ovid, Metam.

---

*) Vergl. zu El pintor de su deshonra (Nr. 31) IV, 71, 1K; IV, 72, 3H.

**) Vergl. Thomae Aquinatis Summa I, 66, 3: „Conveniens fuit ut etiam a principio corporalis gloria inchoaretur in aliquo corpore, quod etiam a principio fuerit absque servitute corruptionis et mutabilitatis, et totaliter lucidum, sicut tota creatura corporalis exspectatur post resurrectionem futuram. Et ideo illud coelum dicitur empyreum, i. e. igneum, non ab ardore, sed a splendore" (λευκὴ δ' ἐπιδέδρομεν αἰγλη).

***) S Ludolff's Schaubühne III, 1074.

X, 503. Es sind darin zum Theil feine allegorische Züge, aber die Sprache ist überzart, weichlich und ihre Kraft wie gebrochen.

S. 163, 2K; 674, 2H: .. *Siendo de la paz, bien como*
Sacros iris de su iglesia,
Eclesiástico y seglar
Los brazos que los sustentan.

So kehrt der Dichter immer zu seinem ersehnten Ideal zurück, zur vereinten Anstrengung beider Arme, des weltlichen und geistlichen, für die Erhaltung der allgemeinen Ordnung und des Erdenglücks.

S. 165, 1K; 675, 3H: *¡Ay, Vulgo,*
Con qué facilidad piensas
Que una fiesta se dispone!

S. zu Lances de amor y fortuna (Nr. 27) I, 171, 1K; I, 42, 1H. Diese Worte sind übrigens an die Menge gerichtet, welche im Kleide eines Narren auftritt („el Vulgo, vestido de loco"): das ist aristophaneisch und eben deshalb nicht volksschmeichlerisch. In der That hatte der Dichter hier viele und schwere Rücksichten zu beobachten, und es lässt sich so erst verstehen, wie sein Widerwille gegen seine weltlichen dramatischen Arbeiten allmählich immer mehr wachsen musste.

S. 166, 2K; 677, 1H: *Yo, que, vivo iman del blando*
Boreal norte de tu voz,
Pude en tu amparo llegar
Á tan felice ocasion.

Das oft gebrauchte Bild tritt an dieser Stelle in das deutlichste Licht durch Hinzufügung des Wortes iman. Sonst El Purgatorio de San Patricio I, 51, 1K; I, 150, 1H: *Norte vocal mi voz podrá guiarte.* La puente de Mantible I, 131, 1K; I, 216, 1H: *Un norte vocal serás.* Argénis y Poliarco I, 389, 2K; I, 446, 3H: .. *Vinieron por el norte de las voces.* Apolo y Climene II, 531, 2K; IV, 168, 1H: *Del boreal norte llamado Apenas la orilla toco...* Vergl. zu La puente de Mantible (Nr. 68).

S. 170, 1K; 679, 2H: *¡O tú, velero Dios!*

Vergl. El mayor encanto amor I, 296, 2K; I, 402, 1H: .. *La garza, que velera Los piélagos sulcó de otro elemento.*

S. 176, 1K; 684, 2H: *Bien como hijo de vecino*
De los que entran por un lado...

S. D. Quixote I, Kap. 37, und Ideler's Anmerkung Bd. V, S. 346. Dazu folgende Stellen aus Calderon. El maestro de danzar I, 620, 2K; II, 89, 1H. El sitio de Bredá I, 249, 1K; I, 121, 1H. Las armas de la hermosura IV, 469, 2K; III, 206, 3H. El Conde Lucanor II, 491, 2K; III, 429, 2H. Vergl. Pellicer, Tratado sobre la comedia I, 261.

Denselben Mythus von Venus und Adonis hat Lope de Vega weit früher für die Bühne bearbeitet. Schon im Jahre 1603 nennt er im Verzeichniss seiner Dramen Adonis y Venus; gedruckt ist es erst 1622 im sechszehnten Theile der Comedias*). Diese Tragödie ist dem Don Rodrigo de Silva, Herzog von Pastrana, zugeeignet. Lope beklagt darin den frühzeitigen Tod des Vaters des Herzogs und verspricht ihm, dessen Grossthaten in Flandern zu besingen. Die Sprache in dem Schauspiel selbst ist erhaben und bilderreich. Zu Anfang sieht man den Tempel des Apollo, und der Gracioso macht allerlei gute Spässe mit dem Orakel, wozu Anekdoten aus dem Athenäus und der Anthologie benutzt sind. Er hat z. B. einen lebenden Vogel in der Hand, und sagt:

Preguntarêle si está
vivo; si dice que sí,
apretarêle, y así
le diré, que es muerto ya.
Si me dijere, que es muerto,
soltarêle entonces yo,
diciendo que no acertó,
y que es su oraculo incierto.

Apollo aber weist derlei Ungebührlichkeiten mit grosser Würde von sich. Höchst auffallend sind in der Folge die moralischen Disputationen zwischen Cupido und Venus. Nimmt man sie so schlicht hin, so stören sie die Einheit der Romantik auf das unverzeihlichste; aber sie scheinen nicht ohne naive Ironie, welche, vielleicht dem jungen Dichter unbewusst, ein keckes Spiel mit den damals häufigen Gewissensfragen der Casuistik trieb. Wenigstens ist das ganze Verhält-

*) Decima sexta Parte de Comedias. Madrid, Viuda de Alonso Martini. Lope scheint bei Herausgabe gerade dieses Bandes überaus zornig, wegen des Undanks, mit welchem er sich behandelt glaubte. Schon das Motto: „Quibusdam enim canibus sic innatum est, ut non pro feritate sed pro consuetudine latrent. Seneca de rem. fort." zeigt dies, und in jedem Satz des bitter komischen Prologs sucht er seinem gepressten Herzen Luft zu machen. Es ist da zu lesen ein Dialog zwischen der Schaubühne und einem Fremden: „Fremder. Aber sage mir, Bühne, warum hat er so viele geschrieben? War es Sucht nach Ruhm und eitler Ehre oder nach dem Gewinn, der daraus hervorgeht? — Schaubühne. Du bist unverständig und vorwitzig. Begnüge dich damit zu wissen, dass es durch sein oder der Zeit Unglück so gekommen, und bedenke was Ovid in der dritten seiner Trauerelegien sagt:

Hectora quis nosset, felix si Troia fuisset?
Publica virtutis per mala facta via est."

Uebrigens nennt Lope den Adonis mit unter den sechs Dramen dieses sechszehnten Theils, welche er mit Sorgfalt verfasst habe: 1) Mirad á quien alabays. 2) El Perseo. 3) El Laberinto. 4) Los Prados. 5) El Adonis. 6) Felisarda. „Están de suerte escritas, que parece que se detuvo en ellas."

Will ich sie auch Andern sagen,
Denn es geht doch nichts darüber
Als wenn so ein Narr den andern
Mit den neusten Neuigkeiten
Neuerdings zum Besten hat.

Der Ausspruch des Jupiter an Phineus lautet: Andromeda soll dem Ungeheuer geopfert werden; an Lidoro: das Blut der Medusa wird beide Uebel heilen. Von Lidoro, der früher um Danae geworben hatte, erfährt Polydektes Namen und Stand der Danae und des Perseus. Er nimmt sie an seinen Hof. — Die Zwietracht tritt auf; Juno lässt sich zu ihr auf die Erde herab und giebt ihr einen Zauberstab, damit in die Unterwelt zu steigen und die Furien heraufzuholen. Es geschieht, und man erblickt den Tartarus mit all seinen Schauern.*) Die Furien versprechen, der Zwietracht zu folgen.

Sicilien. Phineus verschweigt aus Liebe zur Andromeda den Befehl des Orakels, dass sie geopfert werden solle. Sie begegnet ihm mit entschiedener Verachtung, welche er erträgt. — Küste von Sicilien. Perseus, den Polydektes mit Flotte und Heer ausgerüstet hatte, gestrandet, allein. Er erblickt Andromeda auf der Jagd und erkennt das früher gesehene Bild. Erwachende Zärtlichkeit Beider. Phineus lauscht. Aus Eifersucht verkündigt er den Ausspruch des Orakels. Das Volk verlangt den Tod der Andromeda. — Perseus fleht zu den Göttern. Die Stimme Merkur's, in der Ferne singend, tröstet ihn:

Liebe, hoffe und vertraue.
Mit Unrecht würde,
Wer siegt ohne viel Gefahren,
Sich Sieger nennen.

Dann giebt ihm der Gott zum Schutz gegen die Medusa seinen geflügelten mit Schlangen umwundenen Heroldsstab, und Pallas den blanken Spiegelschild, worin Medusa ihr eignes Antlitz erblicken soll.

Akt 3. Afrika. Perseus mit Bato. Lidoro weist dem Jüngling den Schreckensort, wo Medusa jetzt schläft; ihre beiden Schwestern bewachen sie unter wunderlichem Gesang. Perseus berührt diese Zwei mit dem Schlangenstab. Sie entschlummern. Medusa tritt vor, Perseus zeigt ihr ihre eigene Gestalt im Schilde, sie flieht. Er schlägt ihr den Kopf ab. Aus dem Blut erwächst das geflügelte Ross Pegasus. Perseus besteigt es und nimmt den Bato, der den Medusenkopf tragen muss, mit hinauf.**)

*) Auch diese ganze Scene ist nach Ovid's Metamorphosen IV, 432.

**) Nach der alten Fabel entsprang zwar aus dem Blute der Medusa das Flügelross Pegasus, aber Bellerophon erhielt es, nicht Perseus. Indess haben auch andre romantische Dichter es dem Letzteren zur Befreiung der Andromeda geliehen.

Sicilien. Andromeda, von Phineus und dem Volk auf die Klippe im Meer abgeführt, wird dort allein gelassen. Sechs Meerweiber, in Blau und Gold gekleidet, tanzen im Meere um sie herum und singen vor Freude, dass der Trotz der Menschen gebändigt und die meerentsprossene Venus gerächt ist. Bei den Klagen und Bitten der Andromeda bleiben sie taub, entkleiden sie, und binden sie mit Ketten an ein Felsenstück. Andromeda gewinnt ihren Stolz wieder und bittet nicht weiter. Als sie allein ist, tröstet sie das Echo. Da erscheint das grässliche Meerungeheuer in der See, aber ebenso schnell oben in der Luft der Retter Perseus auf dem Pegasus. Er lässt sich in das Meer hinab, und kämpft dort mit dem Seethier: Andromeda, zärtlich besorgt, will ihn davon abhalten. Das Thier erliegt dem Helden und erstarrt vor dem Kopf der Medusa zu Stein. Cepheus verlobt seine Tochter dem Perseus. Lidoro kommt aus Afrika, aus Anhänglichkeit an Perseus; zugleich steigt Juno vom Himmel herab. Zu ihr die Zwietracht, welche den letzten Versuch macht das Glück des Perseus zu stören. Phineus will den Helden erstechen; da erschiesst Lidoro den Meuchelmörder. Juno und die Zwietracht staunen in ohnmächtiger Wuth, als sich der Himmel öffnet: alle Götter prangen oben in ihrem Glanz und ihrer Seligkeit, und Jupiter, in der Mitte in einer Sonne leuchtend, erklärt den Perseus für seinen Sohn. Mit Musik und Freudenruf schliesst die Oper.

Fortunas de Andromeda y Perseo, de D. Pedro Calderon, ist zuerst gedruckt im Jahre 1663 in: Parte veinte y una de Comedias nuevas escogidas. Es scheint mir nicht unwahrscheinlich, dass das ganze Stück eine Anspielung enthält auf den berühmten Sohn Philipp's des vierten Don Juan von Afrika, Sohn der Schauspielerin Calderona, geb. 1629 gest. 1679. Er war der einzige der vielen natürlichen Söhne des Königs, welchen dieser öffentlich anerkannte: seine grossen Talente im Krieg und Frieden machten ihn dieser Auszeichnung würdig. Da unter der Juno nur die Königin selbst verstanden werden kann, so würde das Stück zwischen 1644—1649 fallen, wo Philipp der vierte Wittwer war und das Gehässige einer eifersüchtigen Stiefmutter keine persönliche Beziehung haben konnte.

Das Verhältniss der Götter, der Halbgötter, der Elementargeister, der Menschen zu einander; die Hoheit des Muthes und Geistes in dem verachteten Findling; endlich der frühere Gegensatz und dann die Vereinigung der männlichen und weiblichen Natur in Perseus und Andromeda: dies Alles ist in unserm Werk vortrefflich gedacht und durchgeführt. Wir machen Kenner der Sagen von den Undenen bei Paracelsus und Anderen — oder noch besser aus mündlicher Ueberlieferung — sowie Kenner der Erzählungen des Eustathius von den Sirenen zum zwölften Buch der Odyssee darauf aufmerksam, wie Calderon, sicher-

lich ohne gelehrten Anklang und nur durch natürliches Gefühl geleitet, im dritten Akt seiner Medusa und seinen Meerweibern ganz jenen Charakter giebt „des Fleisches, das nicht von Adam, und der thierischen Seele, die nicht von Gott ist", jenen Charakter, welcher die sagenhaften Elementarwesen weit unter die Menschen stellt, so weit sie auch an Kräften und natürlichem Wissen über ihnen stehen.

Unter den verlorenen Dramen sowohl des Sophokles als des Euripides findet sich auch eine Andromeda. Calderon hat den Inhalt im Allgemeinen entlehnt aus Ovid's Metamorphosen IV, 610 bis V, 249.

Schon bei Gelegenheit von La púrpura de la rosa (Nr. 82) fanden wir, dass Lope auch in der Behandlung dieses Mythus unmittelbar Calderon's Vorgänger gewesen. Lope's El Perseo, Tragicomedia, ist aber meines Wissens zuerst gedruckt in dem dort erwähnten sechszehnten Theil vom Jahre 1622, und also wohl nicht ein Jugendwerk wie der Adonis. Lope beginnt ab ovo. Zu Anfang sehen wir die Danae in ihren Thurm gesperrt. Dann zeigen sich Jupiter und Merkur; Jupiter lässt sich in der Goldwolke hernieder. Hierauf erscheint die Zeit selbst personificirt. Jupiter befiehlt ihr: „Rücke die Uhr um neun Monate voran":

Pon el relox nueve meses
adelante.

Eine höchst merkwürdige Aehnlichkeit mit Shakspeare's Wintermärchen. Beide Dichter haben gewiss unabhängig von einander dieselbe allegorische Figur ihrem Bedürfniss gemäss angebracht und den Gedanken dazu aus den älteren Moralitäten entnommen. Der Spanier erbittet sich nur neun Monate. Wir werden dann nach Achaja versetzt, wo Danae mit dem Kinde landet und der König sie aufnimmt. Zwischen Akt 1 und Akt 2 verfliesst aber bei Lope manches Jahr ohne weitere Entschuldigung.*) Perseus tritt hier schon auf als Jüngling auf der Jagd (galan de caza). Bei Calderon ist er feurig und gebieterisch, hier idyllisch und zartsinnig. Er schaut mit Schwermuth nach den Bergen, und schildert sie uns als

Verdes montes de Acaya,
que con la blanca arena etc.

Nachher folgt der Mythus seiner ganzen Länge nach, auch mit Theaterpomp durchgeführt, aber mit wenig Schmuck der Diktion. Nur der spasshafte Hirt Riselo, ein häufig wiederkehrender Gracioso des Lope, ist ausgezeichnet gut.

*) Bekanntlich macht Cervantes, D. Quixote I, 48, dies dem Lope vorzüglich zum Vorwurf.

84. Celos aun del aire matan. (Eifersucht selbst auf die Luft tödtet.) III, 685 K; III, 473 H.

Zuerst gedruckt im Jahr 1662 in: Parte diez y nueve de Comedias nuevas y escogidas.

Eine eigenthümliche Bearbeitung der Fabel von Cephalus und Prokris aus Ovid's Metamorphosen VII, 796, mit welchen Herostratus, der den Tempel der Diana anzündete, als Liebhaber der Nymphe der Diana Aura verbunden ist. Er begeht die That aus Rache, weil ihm Diana die Geliebte in Luft verflüchtigt hat.

Hin und wieder gegen das Ende ist die Sprache manierirt, aber im ganzen Drama ist vortrefflich Aura angebracht, als Liebeshauch und Liebesflüstern, und im Einzelnen ist sehr zu loben zu Anfang von Akt 3 Diana mit den drei Furien. Megära straft den Herostratus mit Wuth und Verzweiflung; Alekto die Prokris mit Eifersucht; Tisiphone den Cephalus mit Irrwahn, so dass er die Geliebte im Irrthum mordet. Die Scene zwischen Alekto und Prokris ist über Alles vortrefflich.

Uebrigens ist die Ursache, die den Herostratus bewog den Dianentempel anzuzünden, bei Solinus, Polyhistor cap. 53, zu lesen. „Namque Herostratus, ut nomen memoria sceleris extenderet, incendium nobilis fabricae manu sua struxit, sicut ipse fassus est, voto adipiscendae famae latioris.“ Man vergleiche sie mit der Angabe bei Strabo XIV, 1, p. 640; bei Valerius Maximus VIII, 14; bei Plutarch, Leben Alexander's Kap. 3.

---

85. La estatua de Prometeo. (Die Bildsäule des Prometheus.) III, 321 K; III, 701 H.

Eine Prachtoper mit Tanz. Der zum Grunde liegende Gedanke ist so tief und genial, dass wir um so mehr bedauern müssen, die Ausführung demselben nicht angemessen zu finden. Zwischen manchem Flüchtigen, Willkürlichen, Manierirten und Dunkeln schimmert jener Gedanke nur durch, wie die Sonne durch ein trübes Glas. Das Stück musste zum Geburtstage der Königin Mutter fertig sein; der Dichter war nicht in der rechten Stimmung, doch konnte er diese nicht abwarten. Wer von uns darf ihm Vorwürfe machen?

Akt 1. Prometheus, den Künsten, Wissenschaften und der Beschauung des Himmels lebend, in einer Grotte des Kaukasus. Er ruft die im rohen ersten Naturzustande lebenden Bewohner desselben und seinen Bruder Epimetheus, einen Freund des Krieges und der Jagd, zusammen, ihnen die von ihm verfertigte Bildsäule der Minerva zu zeigen, welche er mit heisser Sehnsucht nach dem

ihm vorschwebenden Urbilde geschaffen hat. Alle werden zur Anbetung hingerissen, und Epimetheus selbst wird der Göttin des Krieges *) untreu und gelobt der Minerva einen Tempel. Minerva in Gestalt eines wilden Thieres lockt den Prometheus in eine einsame Bergschlucht, enthüllt sich ihm hier, und erbietet sich ihn für seine Treue mit welcher Gabe es auch sei zu begnadigen. Prometheus bittet die Göttin ihm erst die Schätze des Himmels zu zeigen, damit seine Wahl das Würdigste treffen könne. — Epimetheus, ebenso gelockt, schaut die Göttin der wüsten Leidenschaften und der Gewalt, Pallas; sie gebietet ihm bei ihrer Ungnade, die Bildsäule der Minerva zu vernichten. Ein schrecklicher verworrener Zwiespalt herrscht im Gemüth des armen Epimetheus. — Prometheus indess durchfliegt mit Minerva in seliger Beschauung die Räume des Himmels. Er bittet um einen Lichtstrahl von dem Wagen des Sonnengottes. Minerva gewährt ihn; und mit ihm kehrt Prometheus in seine Grotte zurück.

Akt 2. Epimetheus hat sich entschlossen, das Gebot der Pallas halb zu thun. Er will die Bildsäule für sich entwenden, aber nicht vernichten. Da erscheint Prometheus mit dem Sonnenstrahl, giebt ihn der Bildsäule in die rechte Hand, und entfernt sich. Epimetheus hat erstaunt gelauscht, jetzt tritt er hervor, das Bild zu nehmen; sieh, es bewegt sich, es spricht, und schaut die Erde mit klaren Augen an, als liebliches Kind von bewusstloser Klugheit. Bei dem Staunen des Epimetheus über das Wunder ruft die Musik in der Ferne:

Dieses ist ein siegreich Zeichen,
Dass, wer Weisheit giebt, dem Thone
Stimme giebt und Licht der Seele.

Aber die beseelte Bildsäule ist nicht die ewige Göttin der Weisheit in ihrem absoluten Sonnenlicht und ihrer absoluten Sonnenwärme; es ist ihr irdisches Abbild, zwar belebt durch den Strahl von oben, aber mit jenem Feuer, das auf Erden wie erzeugen so auch zerstören kann; es ist Pandora. Prometheus wendet sich zweifelnd von ihr, und zwischen dem Jubel des Volks und den Feierklängen der Musik schallt schon aus der Ferne ein wilder Ruf: „Kämpfe, Kämpfe, Waffen, Waffen!“ — Die Zwietracht, aufgefordert von der Pallas, überreicht der Pandora, als Alle ihr huldigen, die goldene Urne mit den Verhängnissen der Zwietracht. Pandora öffnet; ein dicker Rauch erhebt sich aus der Urne; bei dem allgemeinen Schrecken ruft die Zwietracht:

Da das Feuer ihr gestohlen,
Scheint der Rauch euch wunderbar?

*) Diese nennt Calderon Pallas und trennt sie so völlig von der Minerva, dass er beide Göttinnen als entgegengesetzte Kräfte darstellt.

Dann spricht sie über Epimetheus den Fluch aus, dass er lieben solle und verschmäht werden, über Prometheus, dass er verschmähen solle und geliebt werden, und verschwindet. Prometheus flieht vor Pandora, sie folgt ihm, ihr Epimetheus.

Akt 3. Apollo, Minerva und Pallas halten Rath. Apollo, der Sonnengott, wird bestimmt sich in den Streit beider Göttinnen nicht zu mischen. — Prometheus verflucht seinen Wunsch und die Gabe der Minerva.*) — Minerva richtet den Prometheus auf, doch in der Gestalt der Pandora, welcher er wieder seine Seele zuwendet. Epimetheus, der sie aufsucht, wird von der wirklichen Pandora mit Vorwürfen abgewiesen. Er entfernt sich. Prometheus schwankt bei den Klagen der Pandora zwischen Liebe und Abneigung, ohne seine eigenen Gefühle erklären zu können. — Epimetheus führt seinen Anhang zum Kampf gegen Prometheus. Die Zwietracht steigt vom Himmel herab, und befiehlt im Namen Jupiter's, die beseelte Bildsäule, Pandora, zu verbrennen**) und den Prometheus im Kerker von einem Raubvogel zernagen zu lassen. Schon bringt man Beide gefesselt an die Straförter, und Epimetheus entschuldigt sich bei sich selbst damit, dass, wer verschmäht liebe und in seiner Eifersucht einen Andern geliebt sehe, nicht selbst handle, sondern die Leidenschaft in ihm. Da steigt Apollo in seinem Strahlenwagen herab, verkündigt seine Vergebung wegen des Raubes, und verwandelt den betäubenden und verfinsternden Rauch aus der Urne der Zwietracht in Lichtstrahlen. Pallas und die Zwietracht entfliehen. Alle beseelt und bessert das neue Licht; Epimetheus bittet den Bruder um Verzeihung und schliesst sich ihm dienend an. Prometheus umarmt die Pandora als seine Braut. Allgemeiner Gesang schliesst:

Selig wer erlebt,
Wie das Schlechte wird zum Guten,
Und das Gute wird zum Bessern.

Der Grundgedanke in diesem Werke scheint uns zu sein, jene drei Zustände des menschlichen Geschlechts nach einander in einer Zeitfolge zu symbolisiren, welche das Christenthum uns vorhält: 1) als ursprüngliche Gerechtigkeit; 2) als Zustand der Sünde, der Knechtschaft und des Gesetzes; 3) als Zustand der Gnade und der Freiheit. — Eine Vergleichung mit dem Prometheus des Aeschylus und der

*) Dieser Monolog ist in den bei Calderon seltenen dreifüssigen jambischen Assonanzen geschrieben, und von hinreissender Gewalt.

**) Diese Rede voll Wuth und Grimm ist in anapästischen Assonanzen geschrieben, ein Zeichen, wie richtig Calderon den Sinn des Versmaasses fühlte. Z. B.:

.. Alado verdugo, que hambriento y feroz
Su corazon despedace de dia,
Criando de noche otro igual corazon.

Pandora unseres deutschen Meisters Göthe würde, so fruchtbar sie auch sein könnte, doch hier zu weit führen.

Das Drama gehört zu den späteren des Calderon, denn es ist für den Geburtstag der Königin Mutter Anna von Oesterreich geschrieben, also nach dem Tode Philipp's des vierten, nach dem 17ten September 1665, und wahrscheinlich während der Minderjährigkeit Karl's des zweiten.

---

86. Apolo y Climene. (Apollo und Clymene.) II,509K;IV,151H.*)

Ueber das frühere Verhältniss des Apollo zur Clymene schweigt die gewöhnliche Mythologie. (S. die Ausleger zu Ovid's Metamorphosen I, 750.) Bei Calderon ist Clymene Tochter des Admet und wird aus Furcht vor einem Orakelspruch, wie Sigismund in La vida es sueño, fern von dem Umgang mit Männern erzogen. In diese Clausur wird Apollo von Jupiter hinabgeschleudert.**) Die falschen Mittel, angewendet um das zukünftige Uebel abzuwehren, müssen es herbeiführen. Und diese Ansicht ist in keinem andern Drama so gedrängt ausgesprochen als hier, S. 517,2K; 157,2H:

¡Cuán en vano solicita
El corto discurso nuestro
Enmendar de las estrellas
Los influjos, pues los medios,
Que pone para impedirlos,
Le sirven para atraerlos!

Dann hat Calderon damit die Liebe der Clytie zu Apollo aus Ovid's Metamorphosen IV, 256 und den heimlichen Umgang des Zephyrus mit Flora aus Ovid's Fasti V, 195 in Verbindung gebracht, 'indem er Clytie und Flora unter die Umgebung der Clymene setzte.' Das Erwachen der ersten Liebe in der Brust der strengen Jungfrau, die umgeben ist von schon schmachtenden Dienerinnen, macht sich gar anmuthig, da allmählich und unbewusst die Hauptsache verschwindet, nämlich — der Wille. Das Zittern und Flüstern keuscher, doch inniger Liebe, die geistreichsten und sinnigsten Wendungen, durch die Liebe hervorgerufen, dies mit manchem Andern mag von der Bühne herab einen feinen Sinnenreiz hervorgelockt haben, welchen Calderon in seinen spätesten Jahren wohl nicht gut heissen konnte. Sonst liegt auch hier eine grosse Wahrheit vor Augen. Die Gesellschaft dieser liebeskranken Hoffräulein wirkt geheimnissvoll und ohne dass sie auch nur

*) 'Uebersetzt von Adolph Martin, Th. 2.'

**) Die Stellen der Alten hierüber sind gesammelt von Natalis Comes, Mythol. p. 347 (Ausg. Hanau 1619).

eine Ahnung davon hat auf Clymene, und die sie umringenden Geister der Sehnsucht und Lust erweichen ihr starres, jungfräulich festes Herz. Solchen Einfluss hat Nähe und Gemeinschaft. Auch die Verwirrungen und Verwechslungen zwischen Clymene, Clytie und Flora in der Nachtscene im Garten, Akt 2, sind in ihrer Art so trefflich wie in den besten Intriguenstücken. Dagegen sind die Charaktere der Männer oder Götter nicht sonderlich gezeichnet, und die Sprache ist durch spitzfindige Conceptos hinaufgeschraubt.

Merkwürdig ist es zu vergleichen, wie die verliebte Flora des Calderon sich zu wenden weiss, und wie plump beschönigend dagegen Ovid's Flora (Fasti V, 201) sich mit ihrem Verhältniss brüstet:

Ver erat: errabam. Zephyrus conspexit; abibam.
Insequitur; fugio. Fortior ille fuit....
Vim tamen emendat dando mihi nomina nuptae;
Inque meo non est ulla querela toro.

S. 509, 1K; 151, 2H: *Apenas podré decirlo,*
Y habré de decirlo á penas.

S. zu La vida es sueño (Nr. 92) I, 1, 1K; I, 1, 1H.

S. 516, 2K; 156, 3H: *¿Qué fiera la mas inculta etc.*

Bis auf einzelne Bilder und Worte Wiederholung aus dem ersten Akt von La vida es sueño.

S. 517, 2K; 157, 2H: *Hagamos del ladron fiel.*

Noch mit einer Erklärung versehen El médico de su honra I, 363, 2K; I, 355, 3H: .. *Haciendo del ladron fiel, Engañar con la verdad.* Sonst auch Argénis y Poliarco I, 388, 1K; I, 445, 3H. Peor está que estaba I, 233, 1K; I, 108, 2H. El secreto á voces III, 356, 2K; I, 423, 1H. Primero soy yo III, 304, 2K; IV, 8, 1H.

S. 519, 1K; 158, 2H: *No sé si quiromancía etc.*

Es folgt eine Aufzählung der einzelnen Gattungen der Wahrsagekunst, über welche man sehe Seneca den Tragiker, Oedipus v. 330 fgg., und daselbst Delrio.

S. 523, 2K; 161, 3H: *Ya es*
El secreto á voces este.

Anspielung auf das also frühere laute Geheimniss.

S. 531, 2K; 168, 1H: .. *Animado Bucentoro,*
Un jóven...

S. zu El mayor monstruo los celos (Nr. 63) I, 427, 2K; I, 482, 3H.

S. 534, 2K; 170, 2H: *Cuando Júpiter, supremo*
Dios de dioses, distribuye
El universo....
Y dando á Saturno tierras,
Que fructifique y fecunde...

Dass Jupiter bei der Theilung des Alls mit den Brüdern auch seinen alten Vater Saturn bedenkt und ihm die Erde zu versorgen zuweist,

das ist wohl eher freundlich und löblich als irgendwie aus der Mythologie zu rechtfertigen. Vielleicht verwechselte Calderon bei dem raschen Hinschreiben der Schauspiele dieser Art den Saturn mit der Ceres.

S. 537, 1K; 172, 1H: .. *Que soy niño y solo,*
Y nunca en tal me vi.

S. zu Luis Perez el Gallego (Nr. 49) IV, 397, 1K; II, 447, 1H. Am Schlusse wird als Fortsetzung angekündigt:

---

87. El hijo del Sol, Faeton. (Der Sohn der Sonne, Phaethon.) II, 414K; IV, 175H.*)

Nicht allein um die alte Mythologie kümmert sich Calderon hier wenig, sondern auch um seine eigene frühere Zusammenstellung. Im ersten Theile, Apolo y Climene, war Clymene Tochter des Admetus, hier ist sie Tochter des Eridanus. Epaphus hingegen, nach der Mythologie Sohn des Jupiter und der Io (Ovid Metam. I, 748), ist bei Calderon Sohn des Admet, und derselbe mit Peleus. Phaethon und Peleus lieben beide die Thetis, und Phaethon irrt zuletzt nur ab von der Sonnenbahn, weil er sieht, wie Peleus die Thetis mit Gewalt entführt. Zu Ende bespöttelt der Dichter selbst den ganzen Mythus und meint, die Narren werden es glauben, die Klugen aber die Gefahr des Hochmuths darin erkennen. Die mythologischen Halbgottheiten und allegorisirten Naturkräfte sind sehr lieblich, und der Charakter des Phaethon ist mit einer in dieser Klasse ungewöhnlichen Sorgfalt behandelt. Sein stolzer Sinn wird auf das höchste gereizt und verwundet dadurch, dass seine wirklichen Verdienste und Thaten überall zufällig dem Epaphus zugeschrieben werden. Phaethon ist nur ein halber Gott und nur ein halber Mensch, ein Kind des Ueberflusses und der Armuth, und eben dies bereitet ihm und der Erde Verderben. Epaphus dagegen ist ganz Mensch, milde und gut, nur mit menschlichen Schwächen. So verschafft er sich mit Gewalt den Besitz der widerstrebenden Göttin Thetis, und der Halbgott Phaethon, welcher sie liebt, findet statt ihrer den Tod.

Auch hier wünschten wir die Sprache weniger vom damaligen Modestil inficirt. Die Pracht bei der Aufführung muss wahrhaft königlich und bezaubernd gewesen sein. Bei der Schilderung des Sonnentempels ist Vieles entlehnt aus Ovid's Metamorphosen II, 1 fgg.

S. 417, 1K; 177, 3H: AMAL. *Qué hemos de aprender?*
FAET. *Yo, que pueden ser mañana*

*) 'Uebersetzt von Adolph Martin, Th. 3.'

Pompas las que hoy sombras ves;
Y tú, que hoy puedes ver sombras
Las que eran pompas ayer.
Silv. Aprended, flores, de mí
Nunca encajara mas bien.
Bat. No todo se ha de glosar.

Calderon deutet hiermit auf geschehenen Missbrauch des Glossirens jenes alten vielbenutzten Thema's. Vollständig in La cisma de Inglaterra IV, 153, 2K; II, 228, 2H. Anspielung in Casa con dos puertas mala es de guardar I, 43, 1K; I, 142, 2H; Saber del mal y del bien I, 157, 1K; I, 32, 1H. Vergl. das ernsthafte Gedicht von Gongora über das Thema*) und die dazu gehörige Letrilla burlesca: La flor maravilla, wobei das zarte Wortspiel zu beachten: maravilla, Ringelblume und Wunder.

S. 424, 2K; 184, 1H: *¿Quieres....*
Que algun tono te divierta?

Das Einführen der Melodien und des Textes uralter Volkslieder ist, eben weil es höchst menschlich und natürlich ist bei tiefgehenden Gemüthsbewegungen, auch ächt dichterisch und darum bei Calderon wie bei Shakspeare so häufig.

S. 426, 1K; 185, 2H: *No desahucies la esperanza...*

Wie Calderon dies Zeitwort gebraucht, mag die Vergleichung folgender Stellen lehren. El maestro de danzar I, 616, 2K; II, 85, 3H. En esta vida todo es verdad y todo mentira I, 576, 2K; II, 50, 1H. El médico de su honra I, 369, 2K; I, 360, 2H. La Vírgen del Sagrario I, 407, 1K; I, 331, 1H.

S. 428, 2K; 187, 2H: *Que algun tramoyero dios...*

Vergl. La dama duende I, 191, 1K; I, 170, 1H: *Que hay mugeres tramoyeras.*

S. 438, 2K; 195, 3H: *Mucho me pides, Faeton;*
Que el regir mi carro incluye
Mas dificultoso exámen
Que tus pocos años sufren etc.

Ovid, Metam. II, 54: *Magna petis, Phaëthon, et quae nec viribus istis Munera conveniant nec tam puerilibus annis etc.*

---

88. Fineza contra fineza. (Aufopferung gegen Aufopferung.) II, 557K; IV, 261H.

Der Dialog wird in diesem Drama von Musik und einem Chor zuweilen begleitet, zuweilen beantwortet. Ob Diana oder Venus die

*) S. unter den Villancicos y letras in Böhl von Faber's Floresta de Rimas antiguas Castellanas Nr. 207 (t. I, p. 277). 'S. jetzt auch Bibl. de aut. esp. t. XXXII, p. 502, 3.'

mächtigere und bessere Göttin sei, das soll auch hier wie in Amado y aborrecido entschieden werden. Aber freilich hat die arme Göttin der Keuschheit schon von vorn herein verloren, weil ihre Begünstigung des Endymion bekannt geworden, und ausserdem hat sie nur wenige und schlechte Kämpen, ja, was noch schlimmer ist, Verräther und Verrätherinnen unter ihren Schaaren. Sonst ist, wie in dem genannten Drama, Alles sehr lose an die griechische Mythe geknüpft.

Akt 1. Amphion, König von Cypern, rückt mit Heeresmacht eigens in Thessalien ein, um Diana's Tempel zu zerstören und dafür den Dienst der Venus einzuführen. Als der Tempel angezündet werden soll, treten Diana's Priesterinnen hervor, an ihrer Spitze Ismela, und flehen um Gnade. Amphion malt ihnen rednerisch das schreckliche Schicksal seines eignen Vaters Aktäon vor und bemerkt, die Härte ihrer Göttin sei jetzt um so weniger angebracht, als diese durch ihren Umgang mit Endymion jeden Anspruch auf Achtung und Anbetung verscherzt habe. Amphion gebietet deshalb den Priesterinnen, die Bildsäule der Venus aufzustellen und ihrem Dienst sich zu widmen. Sie entschliessen sich auch dazu, und Lobgesang auf die Göttin der Liebe erschallt. Da unterbricht die Priesterin Doris die Freude durch Lästerungen auf die Venus. In Diana bittet sie nur eine astronomische Lehrmeisterin des Endymion über das Verhältniss des Mondes zur Sonne zu erblicken: der Pöbel nur glaube, dass der Herr ihrer astronomischen Geheimnisse auch der Herr ihrer Liebe sei. Amphion indess kehrt sich an diese Redensarten nicht, sondern giebt ihr als Strafe auf, beständig im Tempel der Venus eingeschlossen zu bleiben. Die gute Doris meint es auch mit der Verehrung der Diana nicht so aufrichtig. Sie liebt den Heerführer der Thessalier, Celaurus, glaubt aber, er sei in der Schlacht gegen Amphion geblieben, und sucht sich so an der Venus zu rächen. Aber sie irrt sich. Celaurus lebt als Gefangener bei Amphion. Amphion hat sich indessen in Ismela verliebt. Celaurus soll den Unterhändler abgeben. Es folgen nun die gewöhnlichen Irrthümer und Verwirrungen, wo indess immer das richtige Gefühl und die Sprache des Herzens aus den Labyrinthen der Verwechselungen herausfinden hilft. Eine grosse Nachtscene schliesst den ersten Akt. Doris erblickt den todtgeglaubten Celaurus und erbebt dabei auf das entsetzlichste vor dem vermeinten Gespenst, wie Julia in El galan fantasma*).

Der zweite Akt beginnt mit dem feierlichen Opfer von Turteltauben auf dem Altar der neuen Göttin Venus. Als die zärtlichen

*) I, 318, 2K; I, 300, 2H. Aehnlich ist auch El astrólogo fingido I, 510, 1K; I, 586, 1H.

Turteltauben daselbst bluten, zerstreut und zerschellt der Sturm eine mächtige Flotte des Königs von Thessalien, Aristäus, welcher gekommen, für Krone und Diana mit Amphion zu fechten. So mächtig ist Venus, und so lieb ihr das Opfer der Tauben*). — Der zweite Akt schliesst wie der erste mit einer lebendigen und lieblichen Nachtscene vor und im Tempel, wobei der reinste Glanz der Ehre und der Liebe erquickend strahlt. Die Hauptrolle hat hierbei Ismela. Nur heuchlerisch hat sie Diana's Dienst entsagt. Sie tritt mit einer kleinen Lampe und ihrem Muth bewaffnet auf. Celaurus allein belauscht aus der Ferne bei dem schwachen Schimmer ihr Thun. Sie schleudert die Statue der Venus von dem Altar in einen Abgrund. Erst bei der Rückkehr begegnet sie dem Celaurus. Er schwört ihr, unter keiner Bedingung sie als die Thäterin des Frevels zu nennen. Bei seiner Ehre ist er von einer Dame beschworen worden, sich zu erkennen zu geben und jenes Versprechen abzulegen, und er hat es gethan, jede Rücksicht auf die Folgen einem Höheren anheimstellend.

Der dritte Akt erinnert an Tasso's Olind und Sofronia.**) Amphion will in voller Wuth die Priesterinnen insgesammt mit dem Dolch umbringen, da er die Urheberin des Frevels an der Bildsäule nicht entdecken kann. Nur Celaurus kennt die Thäterin, und das Halten seines Ehrenworts wird auf eine schwere Probe gestellt. Er selber nämlich räth dem Amphion, durch das Loos, wie durch ein Gottesurtheil, die Schuldige auszufinden; das Loos trifft aber Celaurus Geliebte, Doris. Seinem Wort treu kann er Ismela nicht angeben; seine Liebe kann die Doris nicht sterben sehen. Er erklärt sich selbst für den Tempelschänder. Doris, die vorher ihre Unschuld betheuert, versichert nun, sie habe das Bild entwendet. Amphion befiehlt, Beide zu tödten, einen wegen der That, den Andern wegen der Lüge. Da endlich giebt Ismela sich als Thäterin an und verspricht den Ort zu zeigen, wo die Bildsäule liegt. — Die Bühne zeigt einen tiefen Abgrund. Schon soll der spasshafte Diener an Stricken hinunter gelassen werden, um die Statue heraufzuholen. Da schwebt Cupido mit derselben aus der Tiefe hervor und verkündet

*) S. 567, 2K; 268, 3H: .. *Llevamos tórtolas tiernas,*
Porque, símbolos de amor,
Hoy á su madre la ofrezcan.
S. Creuzer's Symbolik (Leipzig und Darmstadt 1810—1812) I, 200; II, 165 IV, 181, und die Ausleger zum Evangelium Lucae 2, 24. Die Sagen über die Turteltaube sind gesammelt von J. Grimm, altdeutsche Wälder III, 34. Vergl. Goldene Legende Kap. 37, de purificatione beatae Mariae virginis: *Alta petit turtur, cantando gemit, veniens ver Nuntiat et caste vivit, solusque moratur.* Von der Taube (columba) heisst es dann: *Felle caret, plangit, sociumque per oscula tangit.*

**) Vergl. Beiträge zur Geschichte der romantischen Poesie S. 54.

die Verzeihung der Venus unter der Bedingung, dass Ismela dem Amphion die Hand reiche. Musik und Gesang schliessen das Festspiel.

Als Gegensatz der zarten und innigen Gefühle der Hauptpersonen ist ein komisches Paar angebracht, der Bediente des Celaurus, ein gutmüthiger, liederlicher Poltron, und eine gutwillige Priesterin der Diana, deren Gesinnungen und Namen zu lustigen Wortspielen und Gegensätzen benutzt werden.

Fineza contra fineza ist das letzte Stück im vierten Theile, der noch bei Lebzeiten des Dichters in seinem hohen Alter erschien. Und welch ein Unterschied zwischen diesem welken Drama und der herrlichen Bearbeitung von Amor und Psyche, womit der dritte Theil schliesst!

S. 562, 2K; 265, 1H: *Que si á otros decir he oido:*
Con amor y sin dinero,
Mirad con quien y sin quien,
Para que nos vaya bien...

Offenbar Citat. Aber woher? Das darauf Folgende ist Parodie dieser Verse.

S. 572, 2K; 272, 3H: *Pues ya en Libia de liviana*
Tienes la mitad del nombre.

So auch El mágico prodigioso III, 398, 2K; II, 171, 2H. S. zu Nr. 107. In dem späteren Las armas de la hermosura IV, 459, 2K; III, 199, 1H wird dieser Scherz etwas verächtlich bezeichnet mit *frase no muy vana.*

S. 572, 2K; 272, 3H: *Doña Libia*
Solo ha engendrado serpientes.

So El mayor monstruo los celos I, 441, 1K; I, 493, 2H: *¿Qué pudiste engendrar, Libia, Sino áspides y serpientes?* S. zu Nr. 63.

S. 574, 2K; 274, 3H: *¿Mas qué puedo*
Hacer, cuando, á la garganta
El agua, todo va á pique,
Sino asirme de la espada?

Wir sagen auch: „Das Wasser geht an die Kehle". Aber dann: „sich an einen Strohhalm halten". Der spanische Ausdruck scheint weit vorzüglicher.

S. 576, 1K; 275, 3H: *Mudar consejo el prudente*
Dicen que es sentencia sabia.

S. zu En esta vida todo es verdad y todo mentira (Nr. 93) I, 587, 2K; II, 60, 1H.

S. 577, 1K; 276, 2H: *Salí en blanco, aunque no en blanca*
Mano; que tambien hay duelo
Que negras manos no agravian.

Hinweisung auf das galante Sprüchwort und Drama Las manos blancas no ofenden. Die etwas unsaubere Schöne meint, wenn es nur Weiberhände wären, sei es einerlei, ob weiss oder schwarz.

89. El laurel de Apolo. (Apollo's Lorbeer.) II, 142K; II, 655H.

Calderon selbst nennt es eine kleine Fabel, in welcher, wie bei den Italienern, gesungen und gesprochen wird, S. 144, 2K; 656, 3H:

No es comedia, sino solo
Una fábula pequeña,
En que, á imitacion de Italia,
Se canta y se representa.

Die Loa und der erste Akt wurden aufgeführt zur Feier der Geburt des Prinzen Philipp Prospero (geb. 18. November 1657, starb 1. November 1661), und so gedruckt 1664 im dritten Theil der Comedias des Dichters. Den Auftrag dazu gab Maria Theresa, nachmalige Königin von Frankreich, S. 144, 2K; 656, 3H:

.. Baste ser su comisaria
La hermosa María Teresa.

In der Loa, welche (S. 145, 1K; 657, 3H) unmittelbar mit dem Drama verschmolzen ist, wünschen die vier Erdtheile Glück, repräsentirt durch Sänger und Tänzer in der Volkstracht. Nach dem 6ten November 1675, wo Karl II. die Regierung übernahm, überarbeitete Calderon Loa und Akt 1, fügte Akt 2 hinzu, und brachte das Drama in der Gestalt, wie wir es bei Vera Tassis und Apontes gedruckt finden, auf die Bühne zum Namenstage des jungen Königs. Am Schluss, von S. 160, 2K; 670, 3H an, wo Daphne schon verwandelt ist, wird Alles zu einem grossen Cyklus von Schmeicheleien für Karl II., und zuletzt wird ihm der Lorbeer förmlich überreicht.

Der Inhalt ist die Verwandlung der Daphne in einen Lorbeer aus Ovid's Metamorphosen I, 452, womit, wie bei Ovid, verbunden ist Apollo's Sieg über Python (Met. I, 438) und der Streit zwischen Apollo und Cupido (Met. I, 454). Sehr gut ist der Gracioso, der vom Apollo vorläufig wie zum Versuch in einen Baum verwandelt wird, worein nachher die Liebhaber ihre Klagen gar sehr zu seinem Schmerz einschneiden.

S. 143, 1K; 655, 3H: *El próspero dia, el dia felice,*
Que el magno Alejandro del grande Felipe
Nació sucesor etc.

Dieselbe unangenehme Schmeichelei, wodurch der schwache Karl II. als Sohn Philipp's IV. plötzlich zum welterobernden Helden Alexander erhoben wird, ist leider noch höher angeschwollen in Duelos de amor y lealtad. Aber bei genauer Erwägung der folgenden Rede der Zarzuela muss man diesen Vorwurf gegen den Dichter hier zurücknehmen; denn es werden darin die Lobpreisungen als schmeichlerisch und unchristlich zurückgewiesen.

S. 144, 1K; 656, 3H: *Católico Príncipe es*
Él que nace á ser defensa
De la cristiana milicia....
Que en Asia (?) cautiva yace,
Cuya libertad se espera
De un Príncipe generoso....
¡Gracias á la siempre excelsa
Católica casa de Austria,
De cuyo gran tronco cuelgan
Tantos Reyes, como ramas,
Tantas, como flores, Reinas,
Tantos Santos, como hojas!

Auf welches Faktum oder welche beabsichtigte Unternehmung diese Verse hinweisen, ist mir nicht deutlich.

S. 149, 2K; 660, 3H: *..Si es qué el magin no me engaña.*

So El Purgatorio de San Patricio I, 56, 2K; I, 153, 3H: *De mi pasado magin Pedir perdon me anticipo.* S. Anmerkk. zu D. Quixote II, Kap. 3. — Uebrigens muss sich diese Scene mit ihrem Gefolge und Schluss auf der Bühne unglaublich lustig gemacht haben.

S. 154, 1K; 665, 1H: *..como quien*
Teme un veneno violento,
Suele hacer dél alimento,
Porque, cuando se le den,
El mal se convierta en bien...

S. zu Saber del mal y del bien (Nr. 50) I, 143, 1K; I, 21, 3H. Hier scheint der Uebergang aus der Geschichte des Mithridates sichtbar.

S. 155, 1K; 666, 1H: *En los palacios de Atlante*
Dicen que una fuente habia,
Que al que mas libre bebia
Le dejaba mas amante,
Y que otra, poco distante,
Al que amante la gustaba
Libre en su olvido dejaba.

Die beiden Quellen, die eine der Liebe, die andre des Vergessens, sind aus Bojardo, l. I, c. 3.

S. 156, 1K; 667, 1H: *Gusano de seda he sido,*
Yo me he labrado mi muerte.

Ganz ebenso El Purgatorio de San Patricio I, 61, 1K; I, 156, 3H: *Gusano he sido, Que labró por su mano Su sepulcro.* Aehnlich Peor está que estaba I, 232, 2K; I, 108, 1H: *Pájaro nocturno he sido, Yo misma he dado en la red.*

S. 160, 1K; 670, 2H: *Pues solo amar sabe él que ama*
Aun mas allá de la muerte.

Dieser herrliche Spruch hält schadlos für manche Redensarten dieser Oper, an deren Schluss man sich wohl zurufen darf: Heil den Län-

dern, deren Fürsten jede grobe ihnen öffentlich und geräuschvoll dargebrachte Schmeichelei mit Unwillen zurückweisen und verbieten! Uebrigens aber findet sich Aehnliches und noch Stärkeres in den englischen Schauspielen am Schluss des sechszehnten Jahrhunderts zu Ehren der Königin Elisabeth.

---

90. Fieras afemina amor. (Wilde macht Liebe weibisch.) III, 447K; II, 529H.

In seinem späten Alter musste unser Dichter noch das Geburtsfest der Königin Mutter auf Befehl ihres Sohnes Karl des zweiten verherrlichen. Wahrscheinlich war der ganze Auftrag sehr gegen seine damalige Neigung, da er sich schon ganz der geistlichen Poesie (den Autos) gewidmet hatte. Die Pracht und Vollkommenheit der Dekorationen und der Maschinerie, nach Calderon's eigener Angabe, lässt Alles, was wir je von Spektakelstücken gesehen oder gelesen haben, weit hinter sich zurück. Leider aber erkennen wir dafür in dem Gedicht selbst kaum den grossen Meister wieder: so sehr ist das, was früher eigenthümliche, aus dem Geist entsprungene Schreibart war, in Manier entstellt, so sehr ist Alles auf Schein und Effekt berechnet, und so wenig Charakter und Gesinnung in den handelnden Personen ausgedrückt.

Im Prolog (Loa) fordert der österreichische Doppeladler die Vögel auf, welche glauben das Fest würdig feiern zu können. Es stellen sich der Phönix, als Sinnbild der Liebe, da er im Feuer vergeht und im Feuer entsteht, und der Pfau, als Sinnbild der Wachsamkeit, da sein Schweif mit den Augen des Argus prangt. Der Phönix bringt die zwölf Monate, der Pfau die entsprechenden Thierzeichen der Sonnenbahn; ein Wettgesang zwischen den zwölfen erhebt sich, und dem December wird der Preis zuerkannt, da an seinem kürzesten Tage (dem 21sten) zum Ersatz eine andere Sonne, die Königin Maria Anna, geboren ist. Nach einem grossen Ballett verschwinden die zwölf Thierzeichen gen Himmel, die zwölf Monate unter die Erde, und das Stück beginnt.

Herkules ist der Wilde (oder das wilde Thier), welcher durch Liebe zum Weibe wird. Er ist ganz roh und ohne alles andre Gefühl als für Krieg und Mord. Gar viele Thaten, welche aus der alten Mythologie in den mythologischen Compendien ihm zugeschrieben werden, verrichtet er hier auf der Bühne, ja noch unterschiedliche mehr. So besiegt er den Aristäus, König von Thessalien *),

*) Diesen haben wir schon in Fineza contra fineza (Nr. 88) kennen gelernt.

auf Bitten des Eurystheus, weil jener die Tochter des Eurystheus, Iole, mit Gewalt zu seiner Gemahlin haben und so eine freilich unstatthafte Verbindung der beiden Reiche, Libyen und Thessalien, veranstalten wollte. Auch auf den Gipfel des Parnassus, auf welchem der Chor der neun Musen singt, bemüht sich Herkules, setzt sich dort auf den Pegasus, und reitet durch die Luft gegen den Drachen, der die Hesperidenäpfel bewacht. Nachdem der Held den Eurystheus erschlagen, den Antäus erdrückt und alle Frauen verhöhnt hat, ist sein Hochmuth zum Falle reif. Cybele, die Göttin der Erde, Venus und Cupido unter den Göttern sind seine Hauptfeinde. Iole *) muss ihren Hass gegen ihn unter verstellter Liebe verbergen. Durch erheuchelte Thränen und erheuchelte Gunst gewinnt sie ihn. Im festlich geschmückten Gemach entschläft er; sie kleiden ihn an wie ein Weib und geben ihm eine Spindel statt der Keule in die Hand. Alle Krieger Libyens werden herein gerufen, als er in Thränen schwimmend vor der tückischen Iole liegt; Hohn und Gelächter umringen den Helden. Schon verlangen Alle, besonders die Weiber, seinen Tod, als noch zum Glück die guten Musen, an ihrer Spitze Kalliope, hereintreten und ihm das Leben erhalten. Dafür wird ein ungeheurer Triumphzug angeordnet, „eine Nachahmung dessen, was wir theils aus Gemälden theils aus Geschichtsbüchern von den römischen Triumphen wissen". Auf dem Triumphwagen sitzen Venus und Cupido, ihnen zu Füssen der gefesselte Herkules in seinen Weiberkleidern. Der Schlussgesang bei diesem Aufzug und der Oper endet mit den Worten:

Wenn die Liebe zähmt das Wild,
Macht zu Weibern sie die Wilden.

Aus dem Prolog kennen wir genau das Datum der Aufführung, weniger sicher das Jahr. Es heisst S. 448, 2K; 530, 2H:

.. Que Cárlos Segundo ofrece á su madre,
Pues ella admitió de sus años la fiesta,
Esta fiesta tambien á sus años.

Dies konnte Karl nur öffentlich thun nach dem 6ten November 1675, wo er für mündig erklärt worden war. Aber wunderlicher Weise war das Fest vom Geburtstage der Königin Mutter, dem 21sten December, verschoben worden (S. 450,2K; 531,3H) auf den 18ten Januar, den Geburtstag der Maria Antonia, Tochter des deutschen Kaisers Leopold und der Margaretha Theresa, Tochter Philipp's des vierten. Maria Antonia, geboren 18. Januar 1669 **), war schon in der Wiege von der spanischen Königin, ihrer Grossmutter, zur Gemahlin

*) Iole ist schon mit der Omphale vertauscht in Los tres mayores prodigios I, 542, 2K; I, 265, 1H. Calderon hat darin als Vorgänger den Tasso, Ger. liber. 16, 3.

**) S. Ludolff's Schaubühne IV, 625.

ihres Sohnes bestimmt. Allein schon 1677 war dieser Plan gänzlich aufgegeben, und um die Tochter des Herzogs von Orleans für Karl geworben. Maria Antonia heirathete nachmals den Herzog von Baiern. Mir scheint deshalb das Stück am 18ten Januar 1676 aufgeführt zu sein.

S. 450, 2K; 531, 3H wird Maria Antonia beinah schon als Braut des Königs begrüsst in den Versen:

Viendo cuán cercana estaba
La florida aurora tierna
De la hermosa María Antonia,
Tan peregrina, tan bella,
Que, hija de la Margarita,
Se califica de perla;
Y viendo que era de Cárlos
El obsequio, fué advertencia,
Anticipando en sus años
La ventura, que se esperá...

Dieses „gehoffte Glück" wurde, wie man hieraus sieht sehr gegen Calderon's Wunsch, vereitelt und damals keine neue Verbindung zwischen Spanien und Oesterreich durch Vermählung gestiftet.

S. 462, 1K; 540, 3H: *Que blancas manos no agravian*
Of tal vez.

Das Sprüchwort, wonach Nr. 40 benannt ist. In Las manos blancas no ofenden IV, 180, 1K; III, 295, 3H fanden wir dagegen eine Stelle, welche auf den in unserm Drama behandelten Mythus sich bezog.

VII.

Burleske Travestie

ernster Schauspiele.

Nr. 91.

Das spanische Theater des siebenzehnten Jahrhunderts ist reich an Burlesken. Im Huerta'schen Katalog findet man neben den Titeln der berühmtesten Dramen jener Zeit häufig eine Comedia burlesca desselben Namens verzeichnet. Natürlich sind sie an Werth sehr ungleich. Nur für die Freude des Augenblicks bei der Aufführung bestimmt, verlieren sie den meisten Reiz beim stillen Lesen aus gedruckten Exemplaren.

Calderon's ernster Sinn hielt ihn ab, Mehreres in dieser Gattung zu liefern. Nur eines haben wir von ihm, nämlich:

91. Céfalo y Pócris. (Cephalus und Prokris.) IV, 653K; III, 489H.

Der Dichter travestirt hier sein eigenes Werk Celos aun del aire matan (Nr. 84). Man wird häufig an Aristophanes erinnert. Vom Anfang bis zum Ende ist kein ernsthaftes Wort; alles Erhabene, Grosse und Rührende wird hier durch den Gegensatz lächerlich und kindisch. Die Sprache ist die gemeinste des Madrider Pöbels, mit Sprüchwörtern, Anspielungen und Wortspielen überladen, ein wahrer Abgrund von Spass.*) Alle Augenblicke versprechen sich die Schauspieler. Mitten drin (S. 658, 1K; 493, 3H) wird ein Reim auf *noche* gesucht — da heisst es ganz ausser dem Zusammenhang:

Sin coche no hay acabar
La copla, pues digo: coche.

Der König spricht als solcher Latein, S. 662, 1K; 497, 2H:

Rey: Attollite portas vestras!
Gigante: El Rey es; que, como es docto,
Sabe Latin. Bene venias.

*) In Deutschland haben wir nur in Wien etwas Aehnliches gefunden in einigen genialen Lokalpossen des Theaters der Leopoldstadt.

Prinz Rosicler hat einen ungeheuren Schuh gefunden, und sucht nun den liebenswürdigen Fuss und die treffliche Dame, der er gehört, wie man sonst nach Gemälden sich verliebt. Merkwürdig sind die barocken Uebertreibungen des Estilo culto, z. B. S. 669,2K; 504,1H: „Ist das Geschwür deines Zweifels aufgebrochen?“

¿Resolvióse la postema
De tu duda?

Doch der Einzelnheiten, welche Beachtung und Erklärung bedürfen, sind zu viel, um uns hier darauf einlassen zu können. Grosse Belesenheit in den spanischen Schauspielen jener Zeit gehört dazu, wenn man rechten Genuss an dieser Burleske haben soll: etwas Aehnliches findet bei Aristophanes Statt. Erst nach anhaltendem Studium der andern Werke des Calderon darf man sich an Céfalo y Pócris wagen. Auch die vielen Parodien kann man nur verstehen, wenn man die Stellen, worauf sie hindeuten, gegenwärtig hat. Z. B. S. 660,1K; 495,2H:

Rey: ¡Qué grande carga es reinar!
Antístes: Séneca dijo que era
El Rey palanquin, pues come
De traer cargas á cuestas.
Rey: Y mas yo etc.

Aus La vida es sueño I,7,1K; I,5,2H: *Y si el Séneca español, Que era humilde esclavo, dijo, De su república un Rey, Como esclavo os lo suplico.*

S. 661,1K; 496,2H: *Cantando desta macera*
Las tres anaditas, madre...

S. zu La devocion de la Cruz (Nr. 96) I,106,1K; I,60,3H.

VIII.

Symbolische Schauspiele.

Nr. 92—95.

Die beiden Brennpunkte dieser Dramen sind: 1) die Aeusserlichkeiten des Lebens sind nichtig wie Traumgebilde; 2) vorwitziges Eingreifen in den ewigen Gang der Dinge, um Uebel zu vermeiden, zieht diese herbei. Schon ein alter Tragiker *) sagt nach Anleitung eines Philosophen:

Wer weiss denn, ob das Leben oben sterben sei,
Jedoch der Tod dort unten wahrhaft Leben heisst?

Seitdem aber das Christenthum die übersinnliche Welt siegend als das Reich Gottes über alle Reiche der Erde erhoben, ist jede fromme Erhebung nothwendig mit einem Abstreifen der Persönlichkeit verbunden, und dann das Leben der That nach zur Nichtigkeit eines Traumes herabgesunken. Ja, selbst in dem Märchen des Morgenlandes Der erwachte Schläfer **) strahlt in der Ferne hinter allem bunten Flitterglanz der Darstellung jener Gedanke. — Der zweite jener Brennpunkte ist dasselbe, womit die meisten Dichtungen der Mohammedaner sich beschäftigen, und Calderon hat auch deshalb für nöthig gehalten, häufig den Gegensatz seiner Ansicht gegen die vom blinden Fatalismus hervorzuheben, indem er den Willen als frei darstellt.

---

92. La vida es sueño. (Das Leben ein Traum.) I, 1K; I, 1H. ***)

Zuerst gedruckt 1635.

Wunderbar ist hier die Verbindung der beiden oben bezeichneten Hauptpunkte. Was Menschenwitz ausgesonnen hatte, den Prinzen zu retten, verdirbt ihn; was bloss zufällig als Hülfsmittel zu jenem

*) Euripides, Polyidus frgm. 7.

**) Tausend und Eine Nacht, t. X, p. 191 in Galland's Uebersetzung im Cabinet des Fées, Genève 1785.

***) 'Uebersetzt von Gries, Bd. 1.'

Zweck gebraucht worden, wird durch die ungeahnete Gewalt göttlicher Gnade seine Rettung. Aber der positive Gehalt des herrlichen Werkes besteht eigentlich in der stets wiederholten Lehre, dass nach den vorüberschwebenden und uns verstrickenden Träumen ein Erwachen folgen werde, das in genauer Verbindung mit unserm Benehmen im Traume steht, ja das nur eine Folge desselben ist. Von hier aus erhält die Fabel selbst noch weitere Beziehung und Anwendung. Wie Sigismund sind alle Menschen hier unten in einer von oben spärlich erleuchteten Grotte eingekerkert und angeschlossen. Dies hat schon Plato in dem berühmten Gleichniss zu Anfang des siebenten Buchs vom Staat in demselben Sinne ausgemalt. Wyttenbach urtheilt, zu Plutarch de aud. poet. p. 36 e: „Ein von Gott eingegebener Vergleich des menschlichen Zustandes mit einer Grotte, worin der Mensch, nur die Schatten der Dinge sehend, sich einbildet die Dinge selbst zu sehen. Ich glaube nicht, dass antike noch moderne Zeit etwas diesem Gleichnisse Aehnliches habe an Erhabenheit, Wahrheit, Klarheit.“ Der unbefangene Beurtheiler aber muss zugestehen, dass der Spanier das Gleichniss nicht allein erweitert, sondern auch zu einer Vollkommenheit bis in's Einzelne ausgebildet hat, wodurch mit Recht gerade dies Schauspiel La vida es sueño an die Spitze sämmtlicher Schauspiele gestellt wird. Denn Calderon lehrt zugleich die Erziehung des ursprünglichen und natürlich böse gearteten Menschen aus Wildheit und Dunkel zu Licht und Milde; und das menschliche Leben selbst in sofern als Traum zu betrachten konnte nur er mit jenem schönen Gleichnisse in Verbindung bringen. Wie die Sterne den Sigismund, so reizt und verleitet eine vorirdische Schuld (peccatum originale) jeden Menschen zum Schlechten, und es ist die Aufgabe des Lebens Aller, wie die des Sigismund, jenen Reiz zu überwinden, der sich doch immer erst des freien Willens bemächtigen muss, S. 6,2K; 5,1H:

Weil die sprödesten Geschicke,
Das unbändigste Gelüste,
Die feindseligsten Gestirne
Immer nur den Willen lenken,
Aber zwingen nicht den Willen.

Vergl. Los dos amantes del cielo II, 628, 2K; III, 239, 3H. Weit weniger tiefsinnig findet sich das Bild von dem Leben in lichtloser Grotte ausgeführt, nach einer verlorenen Stelle des Aristoteles, bei Cicero de natura deorum II, 37. Vergl. Meursius zu Lykrophon v. 502. Etwas verwandt ist auch damit der im Finstern erzogene Prinz in Barlaam und Josaphat.*) Vergl. Joannes Junior, Scala

*) S. Beiträge zur Geschichte der romantischen Poesie S. 28. 'S. die Erzählung jetzt in Boissonade's Anecdota Graeca t. IV, p. 268.'

coeli unter Aspectus Nr. 4. Wenn man nun achtet auf die Idee der Unterordnung der Welt des Scheins unter die Welt des Seins, so fällt mit jenem zusammen das andere oft gebrauchte Bild, wie die Menschen nur Schauspieler ihnen übertragener Rollen sind. Dies besonders ergreifend auch bei Calderon Saber del mal y del bien I, 147, 1K; I, 24, 3H; El Gran Príncipe de Fez II, 335, 1K; II, 337, 1H. (S. zu Nr. 50 und Nr. 102.)

Die Personen bilden lauter Gegensätze. Sigismund eine gewaltige Natur voll innerlichen Lebens; ihm gegenüber Astolfo, ein glatter nichtiger Prinz, bei feinen Sitten schal, dumm und gefühllos. Basilio, vorwitzig die Wege des Himmels antastend; dagegen der alte Clotaldo, treu ergebener Diener seines Königs und Herrn, den nichts abwendig machen kann. Ein ähnlicher Gegensatz wie zwischen Sigismund und Astolfo ist zwischen den Fräulein Estrella und Rosaura. Dass aber Sigismund und Rosaura sich nicht verbinden, wird wohl dem, der die Wege der Erde kennt und den Willen des Himmels ehrt, auch recht sein.

Ueber Einzelnes.

S. 1, 1K; 1, 1H. Im Munde der Prinzessin ist geziert, und Calderon würde später an dieser Stelle gewiss nicht geschrieben haben:

Y apenas llega, cuando llega á penas.

Als Scherz tiefen Unmuths gefällt dasselbe weit besser Mañanas de abril y mayo I, 644, 1K; II, 287, 3H: *Caballero, á quien apenas Vi, pues si os vi, á penas fué...* Apolo y Climene II, 509, 1K; IV, 151, 2H: *Apenas podré decirlo, y habré de decirlo á penas.* Dagegen ist es eine Parodie, wie es der Gracioso anbringt in Cada uno para sí IV, 736, 1K; III, 455, 1H: *Y apenas Leonor me vió, Cuando vi que me vió á penas.* Los tres mayores prodigios I, 556, 1K; I, 275, 2H: ..*Donde apenas el sol entra; Y es verdad, pues aunque entrara Libremente, entrara á penas.* Vergl. El golfo de las Sirenas II, 552, 1K; II, 626, 2H.

S. 3, 2K; 3, 1H:

Y si Humildad ni Soberbia
No te obligan, personages
Que han movido y removido
Mil autos sacramentales...

Ueber die ungeheure Masse der Actus sacramentales mit ihren allegorischen Personen, wie Tugenden, Laster u. dergl., s. Pellicer, Tratado sobre la comedia en España I, 258; D. Quixote II, Kap. 11 mit den Anmerkungen. Aehnlichen Spass wie hier, welcher in frivoler Zeit frivol erscheinen würde, hat Calderon Peor está que estaba I, 216, 2K; I, 95, 1H: ..*En que llamas á cuentas Al Alma*

y los Sentidos, y que intentas Que ande hecho diablo de auto el Pensamiento Tras la Memoria y el Entendimiento. Ebenso Tambien hay duelo en las damas II, 228, 2K; II, 137, 1H: *¡Que se ha soltado la Ira Del auto del Córpus hoy!* Als grimmiger Scherz El sitio de Bredá I, 237, 2K; I, 112, 1H: *Que yo en cualquiera ocasion Un auto de Inquisicion He de hacer destos hereges.*

S. 12, 2K; 9, 2H:

Mas si admirarme hubiera
Algo en el mundo, la hermosura fuera
De la muger etc.

Der im Finstern erzogene Prinz in Barlaam und Josaphat schwebte hierbei wohl dem Calderon vor, wie nämlich auch auf ihn die Weiber zunächst den stärksten sinnlichen Eindruck machen. Vergl. En esta vida todo es verdad y todo mentira I, 579, 2K; II, 52, 2H fgg. Dieselben Worte wie hier:

.. el hombre, por ser un mundo breve,
Mas ya que lo es recelo
La muger, pues ha sido un breve cielo

braucht der Dichter auch Hombre pobre todo es trazas I, 453, 1K; I, 503, 3H: *Pues si has oido decir Que es pequeño mundo el hombre, Yo pienso que será así La muger pequeño cielo.* Und En esta vida I, 581, 2K; II, 54, 1H: *Como al cielo vi, Y siendo el hombre en el suelo Breve mundo, en su azul velo Bien que vi la muger fundo; Pues si el hombre es breve mundo, La muger es breve cielo.*

S. 14, 2K; 11, 1H:

..desdichas....
Á la imitacion del Fénix
Unas de las otras nacen....
Que eran cobardes decia
Un sabio, por parecerle
Que nunca andaba una sola etc.

Die Menge der Unfälle, von denen gerade die edelsten Personen nach Calderon's Darstellungen verfolgt und gedrückt werden, bietet ihm Stoff zu den tiefsinnigsten Vergleichungen. S. in diesem Schauspiele S. 21, 1K; 16, 2H. Mit dem Phönix vergleichen wir hier No hay burlas con el amor III, 103, 1K; II, 313, 3H: *¡Qué bien dicen que los males Son, si hay uno, como el Fénix, Pues cuna es, en que uno nace, La tumba donde otro muere!* Dasselbe Gleichniss La puente de Mantible I, 135, 1K; I, 219, 2H: *Son ya las desdichas Fénix; Una es heredera de otra, Y tantas á una suceden, Que siempre de sus cenizas Está el sepulcro caliente.* Vergl. Mejor está que estaba III, 429, 1K; I, 230, 1H. Sie heissen, wie hier, feige El Gran Príncipe de Fez II, 340, 1K; II, 341, 1H: *¡Qué bien aquel Gran cortesano decia, Contra el sentir de quien dijo Ser va-*

lientes las desdichas, En fe de atreverse á todos! Pues al ver cuán de cuadrilla Lidian tan acompañadas, Que nunca una sola lidia, Las motejó de cobardes. Mejor está que estaba III, 441,1K; I,239,3H: *¡O cómo es cosa asentada Que son cobardes las penas, Pues siempre en cuadrillas andan!* Los tres mayores prodigios I,573,1K;I,289,1H: *..son las penas Cobardes, que siempre andan De cuadrilla, y nunca vino Una sola á la desgracia.* Vergl. daselbst I,545,2K;I,267,1H: *Los sucesos lastimosos Ya parece que se nacen Abonados ellos propios.* Á secreto agravio secreta venganza I,486,2K;I,604,3H: *Sola una vez vino el mal Menor que él que se esperaba.* Diese Ansicht, analog dem „Quos diligit castigat", ist sehr verschieden von der trostlosen Verzweiflung und dem hochmüthigen Hohne unserer jetzigen weltverachtenden Dichter.

S.15,2K;11,3H: *..acordéme*
De que tenia uno mio
En la manga.

Gries hat das Letztere in der Uebersetzung weggelassen. Und es wäre auch für uns Deutsche zu wunderlich, wenn das Fräulein ihr Bild in ihrem Aermel wollte getragen haben. Das sind die Mangas arrocadas. Sie dienten in der Comedia de capa y espada, allerlei zu verstecken, wie Calderon die Zofe versichern lässt Mejor está que estaba III,432,1K;I,232,2H: *Flora: ¿Qué haré, porque no me vea Con manto? Silvia: Hacer lo que hizo Una dama en la comedia. Flora: Qué fué? Silvia: Echársele en la manga.*)* In La banda y la flor hat Cloris zufällig eine Rechnung im Aermel, IV,304,2K;II,162,2H: *¿Traes un papel en la manga?**)*

S.17,2K;13,2H: *..Donde ya todos los dias*
En el filósofo leo
Ni-comedes, y las noches
En el concilio Ni-ceno.

Das hübsche Wortspiel kehrt wieder Hombre pobre todo es trazas I,467,1K;I,514,3H: *Porque ya todos los dias En el filósofo leo Ni-comedes, y á las noches En el concilio Ni-ceno.* Uebrigens bietet das Register zu Fabricius Bibliotheca Graeca neun Nikomedes an zu beliebiger Auswahl, worin Clarin mag studirt haben.

---

*) *Lass den Mantel fallen.*
Malsburg.
(Auch als unübersetzbar verändert.)

**) *..Hast du*
Keine Papiere in deiner Tasche?
Schlegel.

S. 17, 2K; 13, 2H: *Si llaman santo al callar,*
Como en calendario nuevo
San Secreto es para mí...

Es muss eine eigene Bewandtniss haben mit diesem heiligen Secret, denn Calderon wiederholt den Spass gar oft, wie er wohl nicht gethan, wenn die Sache nicht eine eigene, wahrscheinlich für uns verloren gegangene Spitze gehabt hätte. So El astrólogo fingido I, 500, 2K; I, 578, 1H: *Que aunque el secreto sea santo, Yo no guardo á San Secreto.* Hombre pobre todo es trazas I, 465, 1K; I, 513, 2H: *Porque aunque es santo, prometo, El secreto singular, Yo nunca pude guardar La fiesta de San Secreto.* Ganz dasselbe La banda y la flor IV, 292, 2K; II, 152, 2H: *Mas puesto que San Secreto Nunca es fiesta de guardar...*

S. 18, 1K; 14, 1H: *..Bien como el florido almendro...*

Das Bild vom Mandelbaum, der, weil er zu früh blühte, Blüte und Frucht einbüsst, liebt Calderon. So La gran Cenobia I, 81, 1K; I, 192, 1H. Hombre pobre todo es trazas I, 456, 1K; I, 506, 1H.

S. 20, 1K; 15, 1H: *Porque soy persona que hace,*
Y persona que padece.

S. zu El maestro de danzar (Nr. 18) I, 625, 2K; II, 93, 1H.

S. 20, 2K; 16, 1H schildert Clarin das Ross, in welchem die vier Elemente concentrirt sind, auf der Grenze zwischen Scherz und Ernst, um dies von den Dichtern des Estilo culto und auch von Calderon selbst oft wiederholt angebrachte Symbol zu parodiren.

---

93. En esta vida todo es verdad y todo mentira. (In diesem Leben ist Alles Wahrheit und Alles Lüge.) I, 575K; II, 49H.*)

Die Nichtigkeit und Trüglichkeit der Erscheinungen der Aussenwelt, die Thorheit sich an sie mit ganzem Herzen zu hängen, die Misslichkeit der Wahrsagungen, welche wie Irrlichter äffen, das wollte Calderon auch hier darstellen, und wir erkennen es trotz der Mängel in der Darstellung. Denn wir vermissen hier die Sicherheit, Klarheit und Vollendung, welche man von Calderon bei der grossartigen Anlage erwarten dürfte, und so sehr auch das Jugendstück La vida es sueño an den Ueppigkeiten des Estilo culto leidet, so scheint es doch im Uebrigen viel trefflicher als das unsere.

Der Hauptunterschied zwischen den Prüfungen der zwei Prinzen in diesem Drama und in dem Leben ein Traum liegt darin, dass hier nur Scheingestalten, durch den Schwarzkünstler aufgeführt, ihnen vorübergleiten, während dort die Wirklichkeit selbst mit voller Ge-

*) 'Uebersetzt von Adolph Martin, Th. 1.'

walt den Sigismund bestürmt und bestrickt. Die Probe, welche Heraklius und Leonido zu bestehen haben, ist rein orientalisch; und auch in's Abendländische übersetzte Märchen haben sie bei uns bekannt und beliebt gemacht. Demgemäss ist bei Calderon der Schluss des zweiten Akts (und der Anfang des dritten bisweilen) das Köstlichste. Der Dichter zeigt darin die tiefste Menschenkunde mit der vollendetsten Darstellungsgabe gepaart. Nämlich der Schwarzkünstler Lysippus hat auf Bitten des Phokas einen Zauberpalast errichtet (S. 592, 1K; 63, 3H) und Dämonen in phantastische Leiber gekleidet, um die geheime Denkungsart der Jünglinge an das Licht zu bringen. Die in Felle gehüllten Prinzen werden aus ihrer Wildniss durch Musik, Hundegebell und Jagdgeschrei in das Schloss gelockt. Reigen und Chöre empfangen sie hier; man bekleidet sie mit prinzlichem Schmuck und bedient sie. Phokas, unbemerkt von ihnen, beobachtet sie, nicht ohne finstere Ahnungen und Grauen. Welcher ist sein Sohn? Welcher der Sohn des von ihm um Thron und Leben gebrachten Mauricius? Beide nahen sich ihm, Heraklius bescheiden und dankbar, Leonido unzufrieden und trotzig. Der Vater vermuthet, in dem Letzteren seine eigene Natur wiederzufinden. Das Gebilde des Federico, Fürsten von Calabrien, als sein eigener Gesandter, bringt eine Kriegserklärung. Leonido zeigt rohen Grimm, Heraklius besonnene Mässigung. Auf ähnliche Art benehmen sie sich gegen ihren Erzieher Astolfo. Leonido wirft ihn zu Boden, Heraklius schützt ihn; ein Zweikampf beginnt zwischen den Waldbrüdern. Leonido fällt; da springt Phokas aus dem Versteck hervor und hebt ihn auf. Zu Anfange des dritten Akts entdecken die Scheingestalten der beiden Damen ziemlich jedem der Brüder insbesondere, er sei des Mauricius Sohn. Nur der schleunige Tod des Phokas könne ihm sein Recht verschaffen. Der Eine glaubt der Wahrheit, der Andere der Lüge. Phokas selbst behorcht ihre Reden, indem er auf den Blumen im Garten liegt und sich schlafend stellt. Aber der Scheinschlaf wird unwillkürlich und gewaltsam zum wirklichen. Leonido, nur an den Besitz des Thrones denkend, naht mit gezücktem Dolch dem schlafenden Vater, ihn zu durchbohren; Heraklius zieht den seinen, jenen zu schützen; da erwacht Phokas. Leonido, mit der Lüge schnell bei der Hand, beschuldigt den Bruder. Den Kaiser fasst nie gefühlte Angst vor seinem Retter Heraklius, ihn hält er für den Meuchelmörder. So wunderbar treibt die Stimme des Bluts für den Sohn, und die Ahnung zukünftiger Begegnisse! Schon will sein Grimm den Heraklius dem Tode weihen — da verfliegt das luftige Zaubergebäude mit Allem, was darin ist. Die Beiden finden sich wieder auf den Bergen in ihre Thierfelle gehüllt. Was vorübergegangen, ist Schaum und Schatten; was bleibt, ist Wille und Denkart.

Das Geschichtliche ist nur zufällig in unser Schauspiel hineingerathen. Phokas, von niederer Herkunft, grausam, pöbelhaft und feig, wurde auf den griechischen Kaiserthron erhoben durch die Soldaten, deren Führer er gewesen war, im Jahr 602. Sein Vorgänger Mauricius wurde in Chalcedon mit fünf Söhnen qualvoll ermordet. 610 hatte Phokas gleiches Schicksal. Sein Nachfolger Heraklius trat ihn mit Füssen, dann wurde er in Konstantinopel verstümmelt und schimpflich getödtet. Noch etwas am Schluss könnte Calderon aus der Geschichte haben. Heraklius bot in Konstantinopel dem Schwiegersohn des Phokas, dem Krispus (bei Calderon Federico) die Kaiserkrone an, weil Krispus die ganze Verschwörung gegen Phokas eingeleitet hatte *); dieser aber schlug sie aus und überreichte sie dem Heraklius.

Schon vor Calderon hatte Mira de Mescua den Mauricius, Phokas und Heraklius auf die Bühne gebracht in dem Schauspiel Das Glücksrad (La rueda de la fortuna). Er behandelt die Geschichte in seinem schlechten Machwerk nicht weniger willkürlich als Calderon. Phokas regiert bei ihm nur einen Tag, und dass Heraklius Sohn des Mauricius und also legitimer Thronerbe war, hat unser Dichter wahrscheinlich von ihm gelernt. Nach der Geschichte war er Sohn des Feldherrn desselben Namens, welcher die ihm angetragene Krone gleich Anfangs seinem Sohn bestimmte.

S. 587, 2K; 60, 1H: *Yo, Astolfo, aunque no prudente*
Sea, hoy he de parecerlo
En mudar consejo.

Phokas deutet auf das spanische gemeine Sprüchwort oder die grosse Wahrheit (sagrada sentencia): *Consejo muda el prudente.* Oder auch: *Consejo muda el mas sabio.* Dies braucht Calderon öfter, z. B. El astrólogo fingido I, 516, 2K; I, 593, 2H. El maestro de danzar I, 623, 1K; II, 91, 2H. De una causa dos efectos III, 44, 1K; IV, 122, 1H. Fineza contra fineza II, 576, 1K; IV, 275, 3H.

S. 604, 1K; 74, 3H: *Que la farsa de mi vida*
Toda es pasos al reves.

Hierbei fällt einem der Titel des dem Calderon'schen Drama Peor está que estaba zum Grunde liegenden Stückes ein, welcher lautet: Todo sucede al reves.

Die Scene, wo Astolfo vor der Grotte mit Heraklius und Leonido steht und sie vor den Gefahren der grossen Welt warnt (S. 579, 1K; 52, 1H fgg.), hat viel Aehnlichkeit mit Shakspeare's Cymbeline, Akt 3, Sc. 3. Man wird es nicht bereuen, die Vergleichung angestellt zu haben.

*) Histoire du Bas-Empire par Le Beau, t. XII (Paris 1768), p. 143.

94. 95. La hija del aire, parte primera y parte segunda. (Die Tochter der Luft, erster und zweiter Theil.) II, 62 K; III, 23 H. *)

'Erster Theil.

Akt 1. Gegend bei Askalon. Der König Ninus, siegreich aus dem Kampfe gegen Lidoro von Lydien zurückkehrend, wird auf seinem Heimzuge nach Ninive mit Musik und Gesang begrüsst. Der Ton der Lieder dringt bis in die einsame Höhle, in welcher Semiramis von dem Priester der Venus Tiresias seit ihrer Geburt verborgen gehalten wird. Bei den nie gehörten Lauten erwacht ihr stolzer, trotziger Sinn in voller Gewalt: sie verlangt mit Ungestüm Befreiung aus ihrer Gefangenschaft. Tiresias entlässt sie aus der Höhle; darauf vermögen seine Bitten und Vorstellungen nicht sie dahin zurückzuführen; doch als er Miene macht Gewalt zu brauchen, betritt sie lieber freiwillig wieder den verhassten Ort als dass sie einen Zwang sich auflegen liesse. — Ninus erhebt seinen Feldherrn Menon zum Herrn von Askalon; Ninus Schwester Irene bringt dem Günstling ihre Glückwünsche dar und spricht ihm dabei zarte Neigung aus. Einen bedeutsamen Gegensatz zu den Aeusserungen der Liebenden bildet das Gebahren eines komischen Paars, des Bauers Chato und seiner Frau Sirene. Chato behandelt Anfangs seine Ehehälfte auf das gröblichste und beklagt bitter sein Unglück, mit ihr verbunden zu sein, doch als ein bei ihm einquartierter Soldat ihr den Hof zu machen beginnt, erwacht in ihm eifersüchtiger Zorn. — Lidoro kommt und fragt, wohin Ninus gezogen sei. Unüberwindliche Sehnsucht nach der schönen Irene, die er verirrt auf seiner Flucht gefunden und der er Hülfe geleistet hat ohne von ihr gekannt zu sein, treibt ihn an den Hof des feindlichen Königs.

Menon nimmt das eben erhaltene Land in Augenschein und wird zu dem See geführt, bei dem die Höhle der Semiramis liegt. Man hört in der Ferne ihre Stimme: in ihren Worten ist Menon's künftiges Geschick angedeutet. Tiresias versucht den neuen Herrscher von dem Besuch des Ortes zurückzuhalten, aber vergebens; da stürzt er sich in den See, denn wenigstens will er nicht selbst die Höhle öffnen und dadurch dem strengen Gebot der Venus untreu werden. Menon tritt in die Höhle; Staunen ergreift ihn bei dem Anblick der Semiramis, die in Felle gehüllt ihm entgegentritt. Ueber ihr Schicksal befragt berichtet sie, was sie von Tiresias erfahren. Arceta, eine Nymphe Diana's, hat von einem Liebhaber unter dem Schutze der Venus Gewalt erlitten und ihn dann in wilder

*) 'Uebersetzt von Gries, Bd. 4.'

Rachsucht getödtet: sie, die Frucht der unfreiwilligen Verbindung, hat der Mutter in der Geburt das Leben gekostet. Die erzürnte Diana stellte dem Kinde nach und sandte wilde Thiere, die es zu verderben suchten; Venus, es zu schützen, sandte Vögel, die es vertheidigten und ihm Nahrung zutrugen. Darauf hat es Tiresias gefunden. Venus befahl ihm, das Kind vor jedem menschlichen Auge zu verbergen, denn sonst werde dessen Schönheit, ihr eigenes gefährliches Geschenk, zum Werkzeuge in Diana's Hand werden und unheilvolle Schrecknisse über die ganze Erde bringen. Der Priester gehorchte. So ist Semiramis hier in tiefster Einsamkeit auferzogen worden, doch jetzt verlangt sie ungestüm ihre Freiheit, denn ihr freier Wille, behauptet sie kühn, könne und werde die Schicksalsbestimmung besiegen. Menon, von Liebe zu ihr überwältigt, führt sie mit sich; sie folgt ihm und ruft, sie gehe, um jetzt erst zu einem menschlichen Wesen zu werden.

Akt 2. Anmuthiger Landsitz Menon's unweit Ninive. Menon, im Begriff nach Ninive an den Hof zu gehen, verlangt dass Semiramis sich hier während seiner Abwesenheit vor allen Blicken verborgen halte; Chato und Sirene sollen ihr zum Zeitvertreibe dienen. Der neue Zwang empört sie: sie meint, nur eine Gefangenschaft mit der andern vertauscht zu haben. — Königlicher Palast zu Ninive. Menon dankt dem Könige noch einmal für das Geschenk von Askalon, besonders weil er in der Nähe dieses Ortes einen kostbaren Schatz, eine unvergleichliche Schönheit, gefunden habe, und beginnt eine Schilderung von Semiramis Reizen. Irene kommt dazu, für ihren Lebensretter Arsidas — denn unter diesem Namen ist Lidoro hier angekommen — eine ehrenvolle Stellung am Hofe zu erbitten; Ninus gewährt ihr Verlangen. Auf seinen Wunsch muss Menon fortfahren die Semiramis zu schildern; er thut es in den ausschweifendsten Farben; Irene versteckt ihren Zorn unter Hohn und deutet an, dass sie durch Arsidas sich rächen könne.

Wald bei Menon's Landsitz. Semiramis sieht ein flichendes Ross durch das Dickicht stürzen, sie eilt ihm entgegen und rettet den Reiter. Es ist der König. In beiden Theilen weckt des andern Hoheit und Schönheit staunende Bewunderung. Ninus Jagdgefolge kommt dazu, darunter Menon, welcher erklärt, die Retterin des Königs sei die von ihm begehrte Gattin. Der König verspricht, Beiden seine Dankbarkeit durch glänzende Festlichkeiten bei der Hochzeitfeier zu beweisen; Menon lehnt diese Auszeichnung ab, Semiramis ergreift sie mit Begierde. Mit Menon allein, verlangt Ninus von ihm, er solle Gleichgültigkeit gegen die Geliebte heucheln. Seine Weigerung reizt den Herrscher auf's höchste, er droht den ungehorsamen Vasallen blenden zu lassen, wenn er es noch ferner wage Semiramis anzuschauen

Akt 3. Ninive. Irene und Semiramis halten unter Trompetenschall und dem Jubel des Volks ihren Einzug in den Palast. Der König erhält einen Brief des Statthalters von Syrien, doch er hat jetzt nur Augen und Gedanken für die zauberische Schöne und übergiebt den Brief dem Arsidas, der schnell in seiner Gunst sich festgesetzt hat: dieser soll ihn lesen und später über seinen Inhalt berichten. Der Semiramis genügen alle Herrlichkeiten Ninive's nicht, denn sie bleiben hinter ihrer Vorstellung weit zurück. Sie wird von Irene in den Schlossgarten geführt. Hier gesteht sie dieser, dass sie Menon zwar liebt, aber doch den Gedanken nicht ertragen kann, den Vasallen eines Andern ihren Gebieter nennen zu sollen. Die Prinzessin erklärt ihr, Menon könne auch nicht ihr Gatte werden, denn er habe schon eine andere ihm mehr ergebene Herrin, und verlangt, Semiramis solle den Schein annehmen als liebe sie ihn nicht mehr. Indessen tritt auch der König mit Menon in den Garten und fordert ebenso von diesem, dass er der Geliebten mit Kälte und dem Vorgeben der Sinnesänderung begegne. Menon und Semiramis spielen die ihnen aufgetragenen Rollen, während Ninus und Irene auf verschiedenen Seiten lauschen. Jeder von Beiden ist verwundert über des andern Gleichgültigkeit, sie trennen sich zornig, entdecken sich aber dabei gegenseitig wie sie zu der Täuschung gezwungen worden; im Fortgehen stösst Menon auf Irene, Semiramis auf den König. Dieser, aufgebracht über Menon's Verrath, verbannt ihn zur Strafe von seinem Hofe. Semiramis ist nicht gewillt ihr erst beginnendes, kühn aufstrebendes Leben dem traurigen Loose ihres bisherigen Liebhabers zu opfern; um so freudiger hört sie von dem Könige den Ausdruck der Zuneigung. — Arsidas (Lidoro) berichtet über die Botschaft des Statthalters von Syrien, welche Ninus ihm übergeben hatte: nach ihr soll Lidoro, verbündet mit dem Könige von Baktrien, einen neuen Einfall in jene Provinz gemacht haben. Ninus ernennt ihn zum Heerführer gegen die Feinde; Arsidas giebt jenem darauf die bestimmte Zusicherung, dass, so lange er in seinen Diensten stehe, Lidoro ihn nicht verletzen solle.

Nacht. Garten bei dem Palaste. Semiramis beide Liebhaber, Ninus und Menon, begegnen sich auf dem Wege zu ihr und erkennen sich. Ninus ist schwer erzürnt, dass jener seinem Gebote nicht augenblicklich Folge geleistet hat. Auf Semiramis Fürbitte gewährt er ihm Leben und Freiheit, doch heimlich giebt er den herbeigerufenen Wachen den Befehl ihn zu blenden. Darauf wendet er sich in Liebesglut zu Semiramis; sie weist ihn stolz zurück, entreisst ihm seinen Dolch und droht sich zu erstechen, wenn er an ihre Ehre sich wagen sollte. Wie der König den Dolch in ihrer Hand erblickt, schaudert er zusammen: es ist ihm, als sähe er seinen eigenen Tod

vor Augen. Um von dem schrecklichen Bilde sich zu befreien, bietet er ihr sogleich als Gatte die Hand; so giebt sie bereitwillig ihr Jawort. — Vorhof des Palastes. Das Volk begrüsst die neben Ninus thronende Semiramis als Königin. Der geblendete Menon, den die Soldaten vor den Palast geführt haben, freut sich des Jubelrufs und erhebt auch seine Stimme zum Glückwunsch. Doch indem er spricht, bemächtigt sich seiner eine ihm fremde Gewalt, welche die Worte des Glückwunsches auf seinen Lippen in Fluch verwandelt: Semiramis soll dem, der sie jetzt zum Range einer Königin erhebt, den Tod geben und ihn in Vergessenheit begraben, die Feier dieses Tages soll unheilbringend für den gesammten Erdkreis werden. Donner und Blitz begleiten seine Rede. Semiramis erkennt darin das Walten der Diana und triumphirt, dass sie dem Willen der Göttin Trotz geboten.

Zweiter Theil.

Akt 1. Babylon. Die Stadt, von Semiramis gegründet, damit Ninive übertroffen werde, wird von Lidoro belagert. Die Königin ist in einem Gemache ihres Palastes bei den Klängen sanfter Musik mit der Ordnung ihres Haarputzes beschäftigt; zu ihr wird ein Abgesandter Lidoro's geführt. Es ist Lidoro selbst, der gekommen ist ihr den Grund des unternommenen Kampfes zu melden. Er hat zum Lohn für die Treue, mit welcher er dem Ninus gedient und seinem Vertrauen entsprochen hat, Lydien als Königreich und die Hand von Ninus Schwester Irene erhalten. Durch diese Verbindung ist er der nächste Anverwandte des verstorbenen Herrschers; als solcher nimmt er dessen Reich für sich in Anspruch, weil Semiramis allgemein beschuldigt wird, sie habe ihren Gatten heimlich vergiftet und halte jetzt ihren Sohn Ninyas bloss deshalb vom Hofe fern, um ungehindert selbst die Herrschaft führen zu können. Die Königin weist die Anklage mit Stolz zurück. Damit man sehe dass sie nicht aus Furcht ihren Sohn von sich fern halte, sendet sie unverzüglich einen Boten, ihn nach Babylon zu holen; dann heisst sie Lidoro, sie im Felde erwarten. Sie gelobt, nicht eher ihre Locken zu ordnen als bis sie siegreich aus dem Kampfe heimgekehrt sei, befiehlt ihren Frauen ihrer am Putztisch zu warten, und eilt auf das Schlachtfeld. — Schlachtfeld. Lidoro ist verwundet zu Boden gestürzt; die beiden babylonischen Oberbefehlshaber Lykas und Phrixus streiten um die Ehre ihn zu tödten, als Semiramis hinzutritt und ihn gefangen zu nehmen gebietet. Weil er sich gerühmt hat, er sei gegen Ninus treu wie ein Hund gewesen und es noch nach Ninus Tode geblieben, soll er auch die Behandlung eines Hundes erfahren: wie ein Hund soll er an die Schwelle des Palastes gekettet werden und die Speise der Hunde empfangen. Zu seinem Wächter wird Chato bestellt.

Palast. Semiramis kehrt zu ihren Frauen zurück, ihren Kopfputz zu vollenden. Da hört man von der Strasse her das Jauchzen des Volks: es ruft den Ninyas, der eben in Babylon eintrifft und durch sein anmuthiges Wesen alle Herzen gewinnt, zum König aus und will nicht länger von einem Weibe beherrscht sein. Die Parteiung erstreckt sich bis in die unmittelbare Umgebung der Königin: Phrixus, der an der Spitze der Seemacht steht, bleibt ihr treu, sein Bruder Lykas aber, Oberbefehlshaber der Landmacht, tritt auf die Seite des Ninyas. Gereizt giebt Semiramis zu verstehen, dass Lykas an ihrer Gunst mehr verliere als er ahne. Den Undank der Babylonier straft sie dadurch, dass sie sich von jedem Antheil an der Regierung zurückzieht und diese gänzlich ihrem Sohne überlässt. Die Pflichten und Rücksichten des Wittwenstandes, welche sie bisher dem Wohle des Staates zum Opfer gebracht hat, will sie fortan mit äusserster Strenge beobachten: der verborgenste Theil des Palastes soll ihre Wohnung sein und kein Mann, selbst ihren Sohn nicht ausgenommen, ihr nahen dürfen.

Vor dem Palaste. Ninyas hat nach seiner Ankunft in Babylon zuerst an dem Grabe seines Vaters Ninus geopfert und begiebt sich nun nach dem Palaste, seine Mutter ehrfurchtsvoll zu begrüssen. Seine ausserordentliche Aehnlichkeit mit dieser erregt allgemeine Verwunderung, doch es ist einzig eine Aehnlichkeit der körperlichen Bildung, denn so streng und herrisch die Mutter, so mild und nachgiebig ist der Sohn. Beim Eintritt verspricht er dem gefesselten Lidoro, dessen Anblick ihn zu tiefem Mitleiden rührt, vor Allem seine Befreiung von Semiramis zu erbitten.

Akt 2. Ninyas tritt die von seiner Mutter ihm überlassene Regierung des Reiches an. Nach der Huldigung des Volkes vertheilt er mit verschwenderischer Hand Belohnungen und Auszeichnungen. Er entsetzt den Phrixus, der sich kalt von ihm zurückhält, des bisher geführten Oberbefehls zur See und übergiebt auch diesen seinem Anhänger Lykas; dem Lidoro will er unverzüglich die Freiheit geben; den Soldaten, der ihn bei seiner Ankunft zuerst zum Könige ausrief, beschenkt er mit einem Theile der Einkünfte von Askalon. Sein Erzieher Lysias warnt ihn, dass er nicht den mächtigen Gegner ohne Bürgschaft der Botmässigkeit aus der Haft entlasse und nicht den Aufrührer belohne, wenn auch der Aufruhr ihm nützlich gewesen; dankbar für seine weisen Rathschläge macht ihn der junge König zum Statthalter von Syrien. Lidoro's Wächter Chato will diesen nicht ohne Weiteres frei geben, sondern verlangt zu seiner Sicherung einen schriftlichen Freilassungsbefehl: er beruft sich auf die Erfahrungen, die auch ihm sein Alter gegeben, und meint, es könne Semiramis wohl wieder einmal einfallen selbst zu regieren. Ninyas

weist ihm als Antwort ein Jahrgeld von hundert Thalern an. Lidoro wird gegen das Versprechen, sich vor weiterer Verhandlung und geleisteter Huldigung nicht von Babylon zu entfernen, seiner Fesseln entledigt. — Phrixus schwört, sich an dem jungen Könige für die ihm widerfahrene Unbill zu rächen; fruchtlos sind die Trostworte des Bruders. Da wird ihm aus einem Fenster des Palastes ein Brief zugeworfen, des Inhalts, er möge sich in der Nacht im Schlossgarten einfinden um einer Dame beizustehen, die seiner bedürfe. — Ninyas in trautem Liebesgespräch mit Lysias Tochter Asträa, mit der er gemeinsam auferzogen wurde; er verspricht, sie zu seiner Gemahlin zu erheben. Das Dazukommen des Vaters unterbricht die Liebenden. Es wird berichtet, dass Lidoro's Sohn Iran mit Heeresmacht gegen Babylon heranzieht, seinen Vater aus der Gefangenschaft zu befreien; Ninyas will Lidoro sogleich ausliefern; der erfahrene Lysias räth, ihn gerade jetzt zur eigenen Sicherung sorgfältig zu bewachen.

Nacht. Eine Hofdame der Semiramis führt Phrixus in einen abgelegenen Theil des Schlossgartens und lässt ihn dort allein. Finsterniss und Einsamkeit machen das Herz des tapfern Mannes beben; er erhebt seine Stimme und ruft die Göttin der Nacht an. Da sieht er Semiramis vor sich stehen: sie ist schwarz gekleidet, der matte Schein einer Kerze fällt auf ihre schöne Gestalt. Sie kann ein Leben ohne Herrschaft nicht länger ertragen und hat zur Wiedererlangung derselben einen Plan gemacht, gegründet auf ihre täuschende Aehnlichkeit mit ihrem Sohne: zu seiner Ausführung rechnet sie auf Phrixus. Dieser soll den König im Schlaf durch einen geheimen Gang des Palastes forttragen; sie will dann als Ninyas regieren. Phrixus sagt in freudiger Bestürzung seinen Beistand zu. — Schlafgemach des Ninyas. Phrixus führt ihn durch den geheimen Gang fort; seine Mutter, in Männerkleidung, nimmt seine Stelle ein; Lysias und Lykas, die auf den entstandenen Lärm herbeieilen, finden sie an seiner Statt. Phrixus kommt zurück, und spricht leise mit ihr. Angeblich bringt er dem vermeinten Ninyas eine geheime Botschaft seiner Mutter; dieser deutet an, er habe von ihr erfahren, vor wem in seiner Umgebung er sich hüten müsse und wem er Zutrauen schenken dürfe.

Akt 3. Palast. Semiramis giebt als Ninyas Audienz. Alle werden durch die plötzliche Sinnesänderung des jungen Königs in Erstaunen gesetzt, der allen gestern ertheilten Lohn in Strafe verwandelt. Der Soldat, dem die Summe aus den Einkünften von Askalon zugesprochen war, meldet sich: der vermeinte Ninyas befiehlt ihn als Aufrührer zu henken. Chato bittet um beglaubigende Unterschrift der Anweisung auf sein Jahrgeld und beklagt sich dabei über den lästigen Dienst, den er bei Semiramis gehabt: zur Strafe hierfür

wird er an dieselbe Kette gefesselt, von welcher er Lidoro befreit hat. Lidoro, zu der ihm am vorigen Tage verheissenen Audienz zugelassen, erbietet sich seinem Sohne entgegenzugehen und dessen Anmarsch gegen Babylon zu verhindern: der vermeinte Ninyas weist diesen Vorschlag als eine Beleidigung zurück, erklärt, er selbst wolle den heranrückenden Knaben schlagen, und gebietet den Lidoro in einen tiefen Kerker zu werfen, um dem Feinde seine Verachtung vollends zu zeigen. Lidoro erinnert vergebens daran, dass hierdurch auch er des gegebenen Wortes entbunden werde. Am empfindlichsten aber muss Lykas den veränderten Sinn des Herrschers fühlen. Er sieht alle die Auszeichnung, die ihm Tags zuvor widerfahren war, auf seinen Bruder Phrixus und dafür alle Zurücksetzung auf sich übergehen, und erhält sogar, als er sich zur Entschädigung für die verlorene Gunst die Hand einer schönen Hofdame erbittet, die niederschlagendste Antwort; denn Semiramis, gerade hierdurch auf das tiefste gekränkt, giebt vor, selbst Liebe zu dieser Hofdame zu hegen. Dagegen muss Asträa zu ihrem schmerzlichen Erstaunen an sich den Befehl gerichtet sehen, dem Phrixus die Hand zu reichen, dessen Bewerbungen sie aus Liebe zu Ninyas stets zurückgewiesen hatte.

Lager Iran's. Ueberrascht sieht Iran seinen Vater kommen, der, des gegebenen Wortes ledig, sich aus der Gefangenschaft losgemacht hat, und übergiebt ihm den Oberbefehl des Heeres. Lidoro räth zur Umkehr, da der Zweck des Unternehmens erreicht sei; aber da naht schon das babylonische Heer in Schlachtordnung heran, und Semiramis spricht triumphirend ihre Freude aus, nun Vater und Sohn gemeinsam in eine neue Gefangenschaft führen zu können. — Schlachtfeld. Semiramis stürzt verwundet zusammen, mit blutigem Antlitz, den Leib von Pfeilen durchbohrt: im Todeskampfe erkennt sie Diana's Sieg über Venus und die Erfüllung der bei ihrer Geburt gegebenen Weissagungen. Plötzlich hört sie in ihrer Nähe ein dumpfes Rasseln: es ist Chato, dem es gelungen ist sich mit seiner Kette loszumachen und zu entfliehen. Der unheimliche Ton ruft in furchtbarem Bilde alle ihre Gräuelthaten vor ihre Seele; so stirbt sie in entsetzlicher Qual. Die Babylonier glauben ihren König todt; von dem Feinde hart bedrängt erwarten sie die einzige Hülfe von Semiramis; die Führer eilen zu ihr; ihr Gemach wird geöffnet — siehe, da tritt Ninyas heraus. Alle erkennen die Täuschung und begrüssen den Ninyas als König, der dem Phrixus verzeiht, der Asträa seine Hand reicht und die Huldigung des jetzt versöhnten Lidoro entgegennimmt.'

Die Heldin dieser beiden Schauspiele, Semiramis, ist bei Dante (Inf. 5, 52) unter den Wollüstigen in der Hölle, neben Dido, und es heisst von ihr:

Fu imperatrice di molte favelle.

In zwei kurzen Gedichten vom Jahre 1559 hat schon Hans Sachs die verschiedenen Nachrichten der Alten über Semiramis zusammengedrängt (Kemptner Ausgabe II, 3, 354).

Unter den Spaniern hat Cristoval de Virues diese wunderbare Frau zur Heldin von einem Drama gemacht; nach ihm ebenfalls Lope de Vega, vor 1604. Wahrscheinlich hat Calderon aus ihnen Einiges entlehnt, allein die symbolische Bedeutung ist gewiss sein Eigenthum, und diese passte hier gerade deshalb, weil Semiramis schon bei den Alten eine ganz sagenhafte Person ist. Die Sage von ihrer Erzeugung, Geburt und Kindheit bei Diodor von Sicilien II, 4 ist von unserm Dichter etwas geändert, um vorbildlich zu werden. Bei Calderon ist sie ein Kind der wildesten, gewaltsamsten Liebe und des entsetzlichsten Abscheus, und so ist Hochmuth, Trotz, Wildheit und Grausamkeit ihr eingepflanzt. Bei Diodor stellt sich der Abscheu der Mutter Derketo erst nach der Geburt des Kindes ein. Sie setzt es aus. Es nisteten an dem Ort, wo das Kind ausgesetzt ward, viele Tauben, von denen es seltsam und wunderbar erhalten wurde. Mehrere umfingen mit ihren Flügeln den Leib des Kindes und erwärmten ihn von allen Seiten; andere brachten im Schnabel Milch, und als das Kind jährig geworden war, Stückchen Käse und dergleichen zur Nahrung. Der Name Semiramis selbst bedeutet Taube, s. Wesseling zu Diodor II, 4; nach Calderon Vogel im Allgemeinen, S. 69, 1K; 28, 3H:

Y como en la lengua siria,
Quien dijo pájaro, dijo
Semíramis, este nombre
Me puso por haber sido
Hija del aire y las aves...

Die Vögel sind Symbol des Elements der Luft, und sie ist Tochter der Luft, hochfahrend, aufgebläht, und zerflattert zuletzt spurlos und ungeliebt. Ihr Tod bei Calderon gehört zu dem Meisterhaftesten, was je gedichtet ist, und steht zur Seite dem Tode Richard's des dritten bei Shakspeare. Nach Diodor II, 20 widersetzt sie sich ihrem Sohne Ninyas nicht, sondern tritt ruhig ab, weil ihr durch das Orakel des Jupiter Ammon als das Ziel ihres irdischen Daseins der Augenblick angegeben ist, wo ihr Sohn sich gegen sie auflehnt. Diodor fügt hinzu: „Einige erzählen den Mythus (*μυθολογοῦντές φασιν*), sie sei zur Taube geworden, und viele Vögel wären in ihren Palast geflogen und sie mit diesen davongeflogen.“ Diese Verwandlung in eine Taube und die damit verbundene Apotheose konnte unser Dichter nicht brauchen, weil dies dem Charakter widerspricht, den er seiner Semiramis gegeben hat. Da sie bei ihm nur von Herrschsucht beseelt ist, so konnte auch ihre barbarische Wollust (Diodor II, 13; vergl. Orosius I, 4; Vincentius Bellovacensis, Spec. hist. II, 103) nicht auf-

genommen werden. Den gewaltsamen Tod des Ninus aus Aelian, Var. hist. VII, 1, von dem Diodor nichts berichtet, deutet Calderon nur an. Die Art, wie sie sich bei ihm in ihren Sohn Ninyas verkleidet und mit ihm vertauscht, ist höchst genial. Den Stoff dazu gab Justin I, 2. Die glänzendste Scene unseres Drama's, der Anfang des zweiten Theils, hat ihren Ursprung in Valerius Maximus IX, 3: „Namque Semiramis, Assyriorum regina, cum ei circa cultum capitis sui occupatae nuntiatum esset Babylonem defecisse, altera parte crinium adhuc soluta protinus ad eam expugnandam cucurrit. Nec prius decorem capillorum in ordinem quam tantam urbem in potestatem suam redegit.“ Anspielung darauf ist bei Lope de Vega, Dorotea p. 31*): „..Semiramis.... que con el peyne en los cabellos salió à ganar victorias.“ Ebenso bei unserem Dichter selbst Muger, llora, y vencerás II,648,1K;III,573,1H: *De Semíramis, señora, Se cuenta que á una batalla Salió, el peine en el cabello.*

Nach Semiramis erregt vorzüglich Menon unsere Theilnahme. Bei Calderon wird er wirklich der Augen beraubt, wie es scheint auf Anstiften seiner Braut. Bei Diodor II, 6 bedroht ihn der König nur damit. Da er des äussern Gesichtes entbehrt, wird er eben dadurch fähig mit dem Auge des Geistes in die Zukunft zu schauen. Denn Blinde wahrsagen: Tiresias bei Sophokles und Euripides ist blind. Bei Diodor ist er mit Semiramis verheirathet gewesen und hat zwei Kinder mit ihr; bei unserem Dichter dagegen ist er nur Bräutigam und hat sein Schicksal etwas verdient, weil er Irene, des Königs Schwester, früher geliebt hatte, von ihr begünstigt war, und sie nun verlässt. Einige Veranlassung zu dieser Dichtung findet sich bei Diodor II, 6. Da verspricht Ninus dem Menon seine Tochter Sosane zur Ehe, wenn er ihm seine Gattin Semiramis abtreten wollte.

Der Scherz ist durch beide Theile hindurch ganz so tiefsinnig als Chor wie in La cisma de Inglaterra.

Ueber Einzelnes bemerken wir noch.

S. 64,1K;24,3H. Die Aufzählung der Länder, die Ninus besiegt hat, ist ganz aus Diodor II, 2.

S. 65,1K;25,2H: *Sale al templo una muger etc.*

Die Schilderung eines ekelhaften und schmutzigen Weibes ist so abschreckend, dass man an Shakspeare's Küchenmagd in den Irrungen erinnert wird. Doch ist das bei dem Engländer mehr Resultat ihm natürlicher Ansicht der irdischen Verhältnisse; bei dem Spanier möchte schon der Uebergang zur priesterlichen Denkart, gewiss ohne Bewusstsein des Dichters, sichtbar werden.

S. 66,1K;26,1H: *Ya estamos solos, honor etc.*

*) 'S. Bibl. de aut. esp. t. XXXIV, p. 7, 3.'

Parodie des Monologs in El médico de su honra I,365,2K; I,357,2H.

S. 66,2K;26,3H. *Estorbato* ist offenbar entstellt aus Stabrobates bei Diodor II, 19.

S. 67,1K;27,1H. Die Beschreibung des Sees ist auch aus Diodor II, 4. Nur der Priester der Venus Tiresias ist Zusatz Calderon's.

S. 68,1K;28,1H. *Arceta*, die Mutter der Semiramis, ist Derketo aus Diodor II, 4.

S. 68,2K;28,1H:

Pues no es victoria del alma
Aquella, que yo consigo
Sin la voluntad de quien
No me la dé por mí mismo.

So El Alcalde de Zalamea IV,103,2K;III,81,1H: *Porque querer sin el alma Una hermosura ofendida Es querer á una muger Hermosa, pero no viva.*

S. 70,2K;29,3H:

Semír. Cielos! ¿No tengo de ver,
Sino imaginar no mas,
Cómo es el vivir? Chato (dentro): Sí harás.
Sem. Quién me ha respondido? Chato: Dios
Vive, que el mundo á los dos
Oirá.

Diese Vorbedeutungen der Rede, scheinbar zufällige Orakel des Geistes der Wahrheit, weiss Calderon oft wunderbar treffend in den gemeinen Lauf der Worte einzuführen. So El Príncipe constante I,272,1K;I,254,2H: *Fénix: Quién será este muerto? Fernando: Yo...* El Gran Príncipe de Fez II,354,2K;II,352,1.2H: *Príncipe: ..Qué compañía será? Alcuzcuz: ¡De Jésus la virtud pia Me valga!* Vergl. daselbst II,328,2K;II,331,2H. Los dos amantes del cielo II,623,1K;III,236,1H: *Crisanto: ¿Quién destas dudas podrá Rescatar mi entendimiento? Polemio: Carpóforo ha de pagarme...* En esta vida todo es verdad y todo mentira I,577,2K;II,51,1H: *Voces: Viva Fócas! Viva! Libia: Muera...* Daselbst I,589,1K;II,61,2H: *Fócas: Yo me vengaré de... Eraclio y Leonido: Astolfo!* Las cadenas del Demonio IV,253,1K;III,539,1H: *Licanoro: ¿Quién es Cristo Destas tres personas? Sacerdote: Presto Saldrás dese laberinto De dudas y confusiones.* Ni Amor se libra de amor II,117,2K; III,659,1H: *Arsídas: ..á preguntaros Llegué, diciendo... Gente: No hay Vénus; Psíquis es de la hermosura La diosa.* Vergl. Cuál es mayor perfeccion III,67,2K;I,82,3H: *Leonor: Llegué á casa de Beatriz.... Ines: Mas parece invocacion Que no relacion aquesta; Que es ella misma, señora..... Leon. ..al instante Mismo mi hermano... In. Y él que entra; Que parece que tu voz*

Hoy mas conjura que cuenta. Mit Absicht und Bewusstsein schuf der Dichter dies und Aehnliches, wie die herrlichen Worte beweisen Dicha y desdicha del nombre III, 495, 1K; III, 610, 3H: *No sé quién al corazon Le enseñó una oculta ciencia, Que la sabe, sin saber Cómo ni cuándo se aprenda.* Vergl. Camoens, Lusiadas I, 84: *Que o coraçaõ presago nunca mente.*

S. 72, 2K; 31, 2H: *Menon: Sí haré etc.*

Soll die folgende gezierte karikaturmässige Abpinselei des schönen Frauenbildes halb scherzhaft beweisen, dass Menon's guter Verstand etwas geschwächt und aus der Art geschlagen sei? So wenigstens scheint dies wie die Schilderung der Zenobia durch Decius und Aehnliches einigermassen erklärlich, und die Prinzessin macht sich mit vollem Recht und nicht allein aus Eifersucht darüber lustig in den Worten S. 73, 2K; 32, 1H:

¿Qué retórico orador,
Qué enamorado poeta
Os dió para esa pintura
Tantas rosas y azucenas,
Tanto oro, tanto marfil,
Tanta nieve, tantas perlas?

S. 76, 1K; 34, 1H: *Consejo muda el prudente,*
Oí decir á un discreto.

S. zu En esta vida todo es verdad y todo mentira (Nr. 93) I, 587, 2K; II, 60, 1H.

S. 77, 2K; 35, 2H: *Cansado está*
El mundo de ver en farsas
La competencia de un Rey,
De un valido y de una dama.

Eine merkwürdige Mischung von Dichtung und Wirklichkeit, und Anspielung auf das bis zum Ekel wiederholte Thema der Comedias heróicas.

S. 79, 1K; 37, 1H: *Vestida tengas el alma*
Á penas del Purgatorio.

So El secreto á voces III, 359, 1K; I, 425, 1H: *Vestida tengas el alma Con un ropon carmesí, Una calza de cristal, Y una cuera de ámbar gris En la vida perdurable.*

S. 104, 2K; 58, 2H: *..y habrá*
Un crítico que lo enmiende.

Unbefugte Krittelcien und Abänderungen werden hierdurch abgewiesen.

S. 112, 2K; 65, 1H: *Á perro viejo no hay*
Tus, tus, dice allá un proverbio.

Diese Redensart liebt besonders der gescheite Sancho Pansa. S. Anmerkungen zu D. Quixote II, Kap. 33: „Soy perro viejo y entiendo todo tus, tus!“ Bei uns hört man wohl vom alten Fuchs in der Art sprechen.

IX.

Geistliche Schauspiele.

(Comedias divinas.)

Nr. 96 — 103.

96. La devocion de la Cruz. (Die Andacht zum Kreuz.) I, 97 K; I, 54 H. *)

Zuerst gedruckt 1635.

Einheit des Ganzen, indem Alles sich auf das segenbringende Zeichen bezieht, Mannigfaltigkeit der Verwickelungen, immer gesteigertes Interesse, köstlicher Spass, der in genauer Verbindung mit dem Ernst steht, da er nur die Kehrseite von jenem darstellt, geben diesem Werke einen höheren theatralischen Werth als dem Fegefeuer des Patricius. Indess wird der ächt christliche Geist, der das letztere durchdringt, gewiss in demselben Grade hier getrübt und untergeordnet erscheinen, als die Begeisterung der Zeit selbst, wo das Christenthum seine äusseren Feinde längst besiegt hatte, jener früheren nachsteht, wo mit dem Glauben und seiner Verbreitung Lebensgefahr verknüpft war, wo der Besuch der Kirchen Schande brachte und gottlos schien, kurz, wo durch den äussern Druck die innere Kraft der Religion erst recht zum Vorschein kam.

Wunderbar rührend ist am Schlusse das Ueberwallen des natürlichen Gefühls, als Vater und Sohn mit einander kämpfen, und die Milde über sie kommt, sie begreifen nicht woher. Dabei verdient Beachtung, wie die drei Geschwister, welche nicht wissen dass sie es sind, nicht ebenso durch ein natürliches Gefühl von dem Unnatürlichen abgehalten werden. Der Bruder erschlägt den Bruder. Keinen von Beiden warnt eine Stimme im Busen. Der Bruder verfolgt die Schwester mit wilder Liebesglut, die Schwester erwiedert sie. Auch dabei schweigt die Stimme der Natur, und nur das übernatürliche Gnadenzeichen des Kreuzes kann den Incest verhindern. Aber zwischen Aeltern und Kindern redet das Blut schon vernehmlich genug.

*) 'Uebersetzt von A. W. v. Schlegel.'

S. 104, 2K; 59, 2H: *He leido*
En Bolonia sagrada teología
Cuarenta y cuatro años etc.

Der Priester Alberto, welcher 44 Jahre lang in Bologna die Theologie docirt, dann Bischof von Trient geworden, hierauf Einsiedler, und ein Buch geschrieben: Die Wunder des Kreuzes, ist er eine geschichtliche Person, oder auch nur eine in einem früheren Buche? Erst in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts wurde die theologische Fakultät zu Bologna von Papst Innocenz VI. nach dem Muster der Pariser gestiftet.*) Da nun Curcio zum Papst Urban III., der von 1185 bis 1187 regierte, geschickt wird**), so kann nicht davon die Rede sein, die historische Wahrscheinlichkeit oder Möglichkeit der dem Calderon'schen Drama zum Grunde liegenden Fabel auszumitteln, sondern nur davon, ob der Dichter irgend eine Legende oder einen geistlichen Roman dabei benutzte. Einige grobe Aehnlichkeit hat die noch ganz rohe Wundergeschichte in des Joannes Junior Scala coeli, unter De furto Nr. 4: „Legitur, quod, cum quidam latro per horribilitatem somniorum fuisset perterritus, dum compunctus veniret ad poenitentiam, iniunctum est sibi a confessore, ut ubicumque crucem domini inveniret, flexis genibus diceret Pater noster.***) Cum autem quadam die insequeretur ab hostibus, et obviasset cruci, nec voluit omittere genuum flexionem et poenitentiam iniunctam, capitur et interficitur. Sed in praesentia omnium per sanctos angelos anima eius ad coelum portatur.“ †) Vielleicht aber ist der Inhalt auch ganz Erfindung des jungen Dichters ††), und dann

*) S. v. Savigny, Gesch. des röm. Rechts im Mitt. Bd. III (Heidelberg 1822), S. 163.

**) S. 101, 2K; 57, 2H: *La Señoría de Sena,*
Por dar á mi sangre fama,
En su nombre me envió
Á dar la obediencia al Papa
Urbano Tercio.

***) La devocion de la Cruz S. 109, 2K; 63, 2H:
Divina Cruz, yo os prometo,
Y os hago solemne voto
Con cuantas cláusulas puedo,
De en cualquier parte que os vea
Las rodillas por el suelo
Resar un Ave María.

†) Aehnliche Wunderwirkungen des Kreuzes wie hier sind, einfach erzählt, zu lesen: Scala coeli, Abschnitt De cruce; Renner (Franckf. a. M. 1549) Bl. 51; Abraham a Sancta Clara, Heilsames Gemisch—Gemasch S. 75. Vergl. die Nachweisungen in Fabricius Codex apocryphus novi Testamenti I, 507 und III, 576.

††) Vielleicht wurde dem Calderon das kürzlich erschienene Werk Gretser's: De cruce, bekannt, und regte ihn zu dem Inhalt der Devocion, wie zu

gehört La devocion de la Cruz zu der älteren Klasse von Schauspielen, von welcher Cervantes (D. Quixote I, 48) mit weder günstigem noch freiem Urtheil spricht: „¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo á un Santo los milagros de otro!“ Cervantes war ein Dichter, dem es an Bewusstsein über sich selbst fehlte, erbittert über den geringen Erfolg seiner eigenen Dramen, ohne Ahnung, dass er zu dieser Gattung der Poesie kein bedeutendes Talent habe. Er war ein Begeisterter, nicht ein Wissender, nach Plato im Ion.

Eine andere Recension des Calderon'schen Textes der Devocion de la Cruz hat den Titel La Cruz en la sepultura.

S. 98, 2K; 55, 2H: *Hallóme un pastor, que acaso*
Buscó una perdida oveja
En la aspereza del monte.
Ungefähr fand mich ein Hirte,
Der in rauher Bergesgegend
Ein verlornes Lamm aufsuchte.

Ohne Zweifel auch schon Andeutung auf die künftige Rettung durch den „guten Hirten“, Ev. Joh. 10, 12; Luk. 15, 4. S. Münter's Sinnbilder und Kunstdarstellungen der alten Christen, H. 1, S. 60.

S. 102, 1K; 57, 3H: *Porque entónces*
Por concierto se trataba
Que esta Señoría) fuese*
Del Pontífice: ¡Dios haga
Lo que á su estado convenga!

Dies bezieht sich gewiss auf ein zur Zeit, wo die Devocion de la Cruz verfasst wurde, betriebenes Verhältniss zwischen Siena und dem Kirchenstaate. Das Temporelle in diesem Wunsche ist nicht zu verkennen.

S. 106, 1K; 60, 3H: *Pondré que falta un arriero*
Las tres ánades cantando...
..Maulthiertreiber,
Die da singen...

So Schlegel in der Uebersetzung. Er lässt mit Recht aus was sie singen: wohl der Anfang oder Refrain eines damals bei der niedern Klasse beliebten Reiseliedes. Es wird auch erwähnt Céfalo y Pócris IV, 661, 1K; III, 496, 2H: *Quien va con cólera y priesa, Bastarále ir pian, pian: Cantando desta macera Las tres anaditas, madre, Pienso llegar á sus puertas En un santiamen.*

obiger Einzelnheit auf. Die Sibila del Oriente (Nr. 103) giebt noch mehr Veranlassung zu Muthmassungen über den Ursprung 'der Erzählungen'

„Von jenem göttlichen und heil'gen Holze,
An welchem Christ, gestorben,
Glorreich dem Tod Sieg und Triumph erworben.“

*) Siena.

S. 109, 2K; 63, 2H: *Tales somos las mugeres,*
Que contra nuestros deseos
Aun no queremos dar gusto
Con lo mismo que queremos.
Ninguno nos quiera bien,
Si pretende alcanzar premio;
Que queridas despreciamos,
Y aborrecidas queremos.

Vergl. Hombre pobre todo es trazas I, 460, 2K; I, 509, 2H: *Mas como ninguna amó Siendo amada...* Amor, honor y poder I, 536, 2K; I, 382, 2H: *Muger es la ocasion, Y así nos parecemos: Rogadas despreciamos, Despreciadas queremos.* Die hier ausgesprochene Wahrheit, aus der Beobachtung des sinnlichen Wohlgefallens und Geschlechtstriebes hergenommen, drückt Lope de Vega so aus: *Quien piensa que no quiere, El ser querido le engaña.* Und Calderon nennt dies ein Sprüchwort, womit Lope Spanien bereichert habe, Cuál es mayor perfeccion III, 72, 1K; I, 86, 2H. S. zu Nr. 26.

---

97. La Vírgen del Sagrario. (Die Jungfrau des Heiligthums.) I, 404K; I, 329H.

Zuerst gedruckt 1637.

Der Gegenstand dieses Drama's, das uralte Marienbild in der Kathedrale zu Toledo, dessen Wunder, sein Verborgensein in tiefer Erdkluft und sein Wiederauffinden bei eigenem Strahlenlicht, dies zusammen ist als Diöcesan- und Provinzial-religiöse Sage zunächst für gläubige Christen und eifrige Bürger von Toledo bestimmt und von Wichtigkeit. Auch ist überall lokale Beziehung ersichtlich, wie dies in den Autos häufig geschieht auf ähnliche Veranlassung, nämlich bei Verherrlichung von religiösen Gegenständen, die zunächst ein Lokalinteresse haben.

Im ersten Akte erscheint als Hauptsache, wie Ildefonso auf seine Bitten als Lohn für den Sieg über die Ketzer es erlangt, dass jährlich der Siegestag gefeiert wird als Fest der geheiligten Erwartung, S. 405, 2K; 330, 2H:

Á esta pureza suya
Una perpetua fiesta se instituya,
Á quien el mundo aclame
Sagrada Expectacion etc.,

woran sich die Sagen von dem Ursprunge Toledo's und des Marienbildes knüpfen. Zwei Visionen, nach der Legende ausgeschmückt und auf das Gnadenbild übertragen, zeichnen den ersten Akt aus. Ildefonso deckt das Grabmal der Märtyrin Leokadia auf. Plötz-

lich erschallt eine himmlische Musik; Leokadia selbst schwebt aus dem sich öffnenden Grabmale empor, mit einem blutigen Streif um den Hals, in der Hand eine Palme. Sie verkündet ihm den Dank der Jungfrau für seine Vertheidigung.*) Die zweite Vision erfolgt in derselben Kirche zur Nachtzeit. Der Hundevogt (Perrero), müde, will einschlafen. Da hört er das Tappen der Ketzer Pelagio und Teudio hinter den Gräbern, welche gekommen um das Bild heimlich zu entwenden. Die Furcht macht den Vogt munter, und gleich darauf noch mehr die Ankunft des Ildefonso. Dieser wirft sich brünstig flehend vor dem Altar nieder. Vogelgesang und Zinkenton schallt hinter der Scene; Ildefonso schwebt allmählich höher, bis er dem Gnadenbilde gegenüber ist**). Die beiden Diebe fliehen zähneknirschend vor dem nahenden Glanze. Da erscheint die Jungfrau selbst auf einem Triumphwagen, ein Messgewand in der Hand, zwischen ihrem Bilde und Ildefonso. Sie schenkt dem Bischof das Gewand, sich damit an ihrem Festtage zu schmücken; von ihrem Bilde aber nimmt sie mit Umarmung Abschied und weissagt ihm Unfälle, wie sie selbst deren auf Erden gelitten habe.

Im zweiten Akt nehmen zwei Dinge besonders die Aufmerksamkeit in Anspruch. Zunächst, was nur erzählt wird (S. 413, 1K; 336, 1H), wie das Bild nicht mit den übrigen Heiligthümern nach den asturischen Gebirgen flüchten will. Eine unwiderstehliche Gewalt treibt den Prälaten Urban, es wieder auf den Altar in Toledo zu setzen. Es will das Volk in der Noth nicht verlassen:

Porque la Vírgen divina
Desamparados no quiere
Dejarnos....
..que hasta en esto
Toledana se parece.

---

*) S. 408, 2K; 332, 2H:

..como tiene
En su divina memoria
Escrito con letras de oro
El libro, felice gloria,
Que á su pureza y decoro
Cante eterna la victoria.

Dies geht auf sein Buch: De S. Mariae perpetua et illibata virginitate, contra infideles. Gedruckt u. a. in Bibl. max. Patrum Lugdun. t. XII, p. 549.

**) Gänzliche Durchdringung des irdischen Stoffes vom himmlischen Lichte macht, dass die Schwere in den Heiligen rein verschwindet und lediglich das Licht übrig bleibt, so dass sie eigentlich und uneigentlich über der Erde schweben. So z. B. goldene Legende Kap. 211, von Thomas von Aquino: „Hic doctor egregius in extasi et alienatione virium sensitivarum mente frequenter apparuit in Deum elevatus; corpore ferme visus est in oratione exsistens uno cubitu et aliquando duobus a terra sursum levari."

Das zweite ist abermals eine Nachtscene in der Kirche zu Toledo bei Fackelschein. Godman holt in seinen Armen das Bild vom Altar, und trägt es von dannen, um es in einem tiefen Brunnen vor der Entheiligung zu bewahren. Einige Gothen folgen still in Procession, und Trauermusik bei gedämpftem Trommelschlag drückt das Gefühl der gebeugten Herzen aus. So schliesst der zweite Akt mit tiefer Erniedrigung in weltlicher und geistlicher Hinsicht.

Der dritte Akt giebt im Gegensatz zum zweiten die Erhöhung des Gnadenbildes aus dem Zustande der Verborgenheit und des Vergessens, und so auch die bürgerliche Befreiung und Autonomie der Toleder unter dem angestammten christlich-castilischen König Alfons dem sechsten. Nur leise Tradition hatte sich in den Zeiten der Fremdherrschaft von dem Bilde erhalten. Auf diese ungewisse Sage deuten begierig die Königin, S.418,2K;340,2H:

En ella un tiempo tuvieron
Una imágen, que adoraban
Los Cristianos etc.

und Selin, S.419,2K;341,2H:

Que los Morabitos doctos
Nos dicen que allí se encierra
Un encantado tesoro ...

Aber Wahrheit und Klarheit zeigen sich unverhüllt und gewaltig erst wieder in der Kirche selbst, und zwar in einigen Abstufungen. Anfangs, S.420,1K;341,3H, deuten himmlischer Glanz und andere Zeichen dem verzückten Erzbischof Bernhard nur den verschütteten Brunnen an, wo der Schatz verborgen ist. Dann, S.421,1K;342,3H, gräbt die Königin nebst dem Erzbischof selbst am bezeichneten Orte; Lichtglanz und Gesang entströmt der Tiefe. Ein Eilbote unterbricht das Geschäft. Der König naht in entsetzlichem Zorne, seine Gattin zu züchtigen. Demüthig, in einer Hand ein Crucifix, in der andern einen Dolch, wirft sie sich ihm zu Füssen, den Tod von seiner Hand zu empfangen. Sein Herz wird plötzlich gewaltsam gewendet, er schliesst sie liebend in die Arme. Indess lässt sich der Mohammedaner Selin in die Tiefe hinabwinden und wieder herauf. Bestäubt und scheu tritt er an das Tageslicht, eine Platte in der Hand. Entzückt beschreibt er das unten strahlende Marienbild. Die Platte meldet, dass dies das ächte Bild des Heiligthums sei, vor den Arabern dorthin versteckt. Der König selbst will auch sich hinablassen, da schwebt jenes Bild herauf; der Erzbischof nimmt es in Empfang, und ertheilt ihm seinen alten Platz an geweihter Stätte des Altars. Mit dem feierlichen Triumphzuge und der Aufstellung ist somit das Drama, das viele Jahrhunderte umfasst, völlig geschlossen, und der Endchor *Salve Regina* ist hier recht an seiner Stelle.

In keinem andern Schauspiele hat Calderon Sage, Legende und Geschichte so vielfach benutzt und sich so eng an dieselben angeschlossen als in diesem. Doch ist die Einheit des Ganzen dabei streng beobachtet. Alles dreht sich in weiteren oder engeren Kreisen um den einzigen hellstrahlenden Mittelpunkt, das Gnadenbild der Jungfrau. Die handelnden Personen stehen alle, entweder als hemmend oder befördernd, in Beziehung auf dieses Bild, und nur der Scherz tritt hier ungewöhnlich aus dieser Sphäre heraus und giebt uns gleichsam einige Ruhepunkte, wo wir ausruhen sollen. Doch wir müssen uns zu dem Einzelnen wenden, worüber hier besonders viel Auskunft möglich und nöthig ist.

Akt 1. Der Streit des Ildefonsus für die Reinheit der Maria, die Erscheinung der heiligen Leokadia, und endlich der Maria selbst ist entlehnt aus der Legende jenes Heiligen, welche weitläufig zu lesen ist in der España sagrada, t. V (Madrid 1763), p. 485. Die daselbst mit Anmerkungen abgedruckte Vita S. Ildefonsi Toletanae sedis Episcopi von Zixila ist aus einer Handschrift des elften Jahrhunderts genommen und schon oft früher gedruckt.*) In dieser Legende wird berichtet, dass Ildefonsus ein Schüler des Papa**) Eugenius war. Als er selbst späterhin das Bisthum von Toledo erlangt hatte, erhielt er als besonderen göttlichen Gnadenbeweis auf sein Gebet in Gegenwart des Königs Receswinthus (Recisundo), des ganzen Hofes und Volkes die Offenbarung, wo die lange gesuchten Ueberreste der heiligen Leokadia verborgen seien. Es sprang, durch Hände von Engeln gehoben, der Deckel ihres Grabmals auf, ein Deckel, welchen dreissig Männer nicht heben konnten, so schwer war er. Die Heilige selbst zeigte sich in ihrem Schleier und rief ihm zu: „Deo Gratias, vivit Domina mea per vitam Ildefonsi.“ Ildefonsus fasste sie bei dem Schleier und rief nach einem Messer; der König reichte ihm weinend eines; er schnitt einen Theil des Schleiers ab, und auch Receswinth nahm etwas davon. Diese Reliquien wurden in einem silbernen Kasten aufbewahrt. — Ein anderes Mal, am Tage der Assumption, fand Ildefonsus die Jungfrau Maria selbst, umgeben von vielen singenden Jungfrauen, auf seinem bischöflichen Stuhl in der Kirche sitzend. Sie reichte ihm als Gnadengeschenk für ihre Vertheidigung ein Messgewand.

Man sieht, wie Calderon diese Legenden sorgfältig benutzt hat, nur um dem gefeierten Bilde der Maria Glanz zu verleihen, da doch in den Legenden selbst von diesem Bilde gar nicht die Rede ist.

*) Vergl. Acta Sanctorum Januarii t. II, p. 535 zum 23. Januar. Besonders Mabillon, Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti t. II (Lutet. Paris. 1669), p. 515. Trefflich ist der Artikel über des Ildefonsus Schriften in: Fabricii Bibl. Lat. med. et inf. aetatis.

**) Der Erzbischof von Toledo wurde auch Papa genannt.

Leokadia wird den neunten December verehrt. Sie lebte nach der Legende zu Toledo zur Zeit des Diokletian uud starb daselbst als Christin, oder für das Christenthum. Im Jahre 633 wurde sie zu Toledo in ihrer eigenen Kirche in der vierten dortigen Kirchenversammlung für Confessor erklärt. S. Surius, de probatis Sanctorum vitis t. VII (Colon. Agr. 1581), p. 1007; weitläufiger in: Les vies des Saints (Paris 1739) t. VIII, p. 453.

Die Scene im Anfange, wo Recisundo mit dem Thier kämpft, dann die Höhle verschliesst und einen Fluch auf den Nachfolger legt, welcher sie öffnen würde, beruht auf der Sage, welche die sehr alte Romanze mittheilt: Del rey don Rodrigo, como entró en Toledo en la casa de Hercules (Silva de rom. viej. p. J. Grimm p. 286. Bei Depping S. 4 *)). Da heisst es:

Vino gente de Toledo por le aver de suplicar,
que a la antigua casa de Hercules quisiesse un candado echar,
como sus antepassados lo solian acostumbrar.

Dass der alte westgothische König Receswinth (regierte 652—672) zuerst diese Sitte eingeführt, steht zwar nicht in jener Romanze, gewiss aber hatte Calderon auch hierbei eine Sage vor sich.

Akt 2. Das Oeffnen der mit dem Fluch belegten Höhle des Herkules durch den letzten westgothischen König Rodrigo, die Verführung der Florinda oder Caba, der dadurch veranlasste Verrath des Grafen Julian, die unglückliche Schlacht bei Xerez, der entsetzliche Tod Rodrigo's, dies sind Gegenstände, welche in Romanzen und Sagen bei den Spaniern von Mund zu Mund gehen und so allgemein verbreitet sind als nur immer die Thaten des Cid. Weitläufig in Prosa werden sie beschrieben in dem alten Buche in zwei Folianten: Coronica del Rey D. Rodrigo. Con la destruycion de España. Vallodolid 1527. Die Oeffnung der Höhle durch Rodrigo folgt in obiger Romanze (Silva p. J. Grimm p. 286) nach den angeführten Worten:

El rey no puso el candado, mas todos los fue a quebrar,
pensando que gran thesoro Hercules devia dexar.
Entrando dentro en la casa nada otro fuera hallar,
sino letras, que decian: Rey has sido por tu mal,
que el rey que esta casa abriere a España tiene quemar!

Caba's Verführung ist bei Depping S. 5 **). Die Romanze schliesst sehr naiv:

Si disen quien de los dos la mayor culpa ha tenido;
Digan los hombres: La Cava, y las mugeres: Rodrigo.

Man vergleiche D. Quixote I, Kap. 41 und die Anmerkung bei Ideler Bd. V, S. 372.

*) 'Bd. I, S. 8 d. n. Ausg. S. Rom. gen. por Duran t. I, Nr. 583.'
**) 'Bd. I, S. 9 d. n. Ausg. S. Rom. gen. por Duran Nr. 586.'

Ueber den Verrath des Julian, Vaters der Caba, an Miramamolin s. Silva de Rom. viej. p. 288 *). Vergl. Depping S. 10**) und D. Quixote I, Kap. 27 mit der Anmerkung bei Ideler Bd. V, S. 306.

Die Schlacht bei Xerez, die Busse des Rodrigo und sein Tod durch die Schlangenbisse sind besungen in den Romanzen bei Grimm S. d. R. v. p. 290—298 ***). Vergl. D. Quixote II, Kap. 33 und Ideler Bd. VI, S. 206.

Die Einnahme Toledo's durch die Moren berichtet Mariana, de rebus Hispaniae l. VI, c. 24. Er meint, es wären die Nachrichten über die Art derselben sehr verschieden, er könne nicht entscheiden; aber im Ganzen giebt er doch den Angaben den meisten Beifall, welchen auch Calderon gefolgt ist. Auch bei ihm ist Tarif Anführer der Moren, und die Stadt geht durch eine gelinde Capitulation an ihn über. Urban (713 zum Oberpriester, Primiclerius, von Toledo erwählt) flieht mit den sämmtlichen Reliquien (den Gebeinen des Ildefonsus, des Eugenius, der Leokadia u. a.) nach Zamora, oder nach Asturien. Damit stimmt überein die Erzählung des Ferreras †); nur ist bei ihm Muza selbst Führer der Araber vor Toledo. Ferreras folgt in dieser Angabe dem Isidorus von Badajoz. Unser Dichter hat beide Heerführer neben einander.

Sehr abweichend ist die Einnahme der Stadt erzählt in der oben erwähnten Coronica del Rey Rodrigo II, 142. Da wird Toledo durch Juden an die Moren verrathen, eingenommen, Alles geplündert, alle Einwohner werden gemordet, bis auf zehntausend, welche in der Hauptkirche das Leben von Tarif geschenkt erhalten, allein die Stadt räumen müssen, in der kein Christ bleibt.

Auch bei der Versenkung des Marienbildes durch Godman hatte Calderon gewiss eine Legende vor sich, welche wir aber jetzt nicht nachweisen können.

Akt 3. Die Hauptquelle der Begebenheiten in diesem Abschnitte sind die Memorias de la Iglesia de Toledo, vom Toleder Erzbischof Rodrigo, benutzt von Ferreras ††).

Alfons der sechste ist der aus den Romanzen des Cid so berühmte Bruder des Don Sancho †††), der sich bei Lebzeiten des

---

*) 'S. Rom. gen. por Duran Nr. 594.'

**) 'Bd. I, S. 28 d. n. Ausg. Vergl. Rom. gen. por Duran Nr. 609'

***) 'Vergl. Rom. gen. por Duran Nr. 597—606.'

†) Französich übersetzt von d'Hermilly (Paris 1751) t. II, p. 436. ('Vergl. Bd. II, S. 513 der deutschen Uebersetzung, Halle 1754.')

††) Französische Uebersetzung III, 257. ('Vergl. d. Uebs. III, 326.')

†††) S. Depping's Romanzen von S. 113 an. ('Bd. I, S. 183 d. n. Ausg. Vergl. Rom. gen. por Duran t. I, Nr. 807 fgg.')

Bruders in dem mohammedanischen Toledo verbergen musste *) und, nach dessen Ermordung auf den Thron von Castilien erhoben, das Glück hatte Toledo einzunehmen. Bei der Capitulation wurde den Mohammedanern völlige Freiheit in Beziehung auf die Religion zugestanden; und so verblieb ihnen auch die grosse Hauptkirche für ihren Gottesdienst. Man hielt eine Kirchenversammlung zu Toledo, und auf derselben wurde Bernhard, Abt von Sahagun, zum Toleder Erzbischof erwählt. Dieser Bernhard stand in näherer Verbindung mit der Königin Constanza, dritten Gemahlin Alfonso's, Tochter des burgundischen Herzogs Robert I.: denn er hatte ihre Vermählung mit dem castilischen König veranlasst. Als nach einiger Zeit Alfonso mit Kriegsrüstungen in Castilien beschäftigt war, benutzten Bernhard und die Königin diese Abwesenheit. Sie trieben die Mauren mit Gewalt aus der Hauptkirche, und der Erzbischof weihte sie in der Nacht wieder zum christlichen Gottesdienst ein. Die Mohammedaner beklagten sich bei dem Könige, welcher in wilder Erbitterung nach Toledo eilte, die Schuldigen zu bestrafen. Der heftige Zorn des Fürsten bewegte die gekränkten Araber selbst zum Mitleid mit der Königin und dem Erzbischof. Sie legten Bitten für Beide ein und erboten sich, diesen Theil der Capitulation freiwillig aufzugeben. So endete Alles in Friede und Freude; und die Kirche zu Toledo feierte deshalb noch lange: La fiesta de nuestra Señora de la Paz.

Wegen der Legende vom Marienbilde befinden wir uns in gleicher Unwissenheit wie am Ende von Akt 2.

Ueber Einzelnes bemerken wir noch: Mangel an Gelehrsamkeit, Uebereilungen, Gedächtnissfehler bei einem Dichter thun dem poetischen Werthe seiner Erzeugnisse wenig Abbruch. Allein die Pflicht des Kritikers ist es, darauf aufmerksam zu machen, denn bei nicht pedantischen Beurtheilern wird gewiss in vieler Hinsicht die Bewunderung für einen selbst schaffenden und Alles der Natur verdankenden Geist wachsen, der sich ganz entblösst fand von den gewöhnlichen Hülfsmitteln einer auch nur oberflächlichen Erudition. Nur wenn man auch diese Flecken (nach gewöhnlicher Ansicht) kennt, wird man ihn ganz verstehen und bewundern. Indess würde ich nur dem rathen, dem Calderon hierin nachzuahmen, welcher auch mit Calderon's anderweitigen Gaben ausgestattet ist, worauf wohl selten Jemand Anspruch machen wird.

---

*) Bei Depping S. 113:

En Toledo estava Alfonso,
Que non cuydava reynar;
Desterrava le Don Sancho
Por su Reyno le tomar.

S. 406, 1K; 330, 3H: *África, América y Asia*
Son las tres, de que no tengo
Necesidad; Herodoto
Las describe con su ingenio.

Hier erfahren wir durch einen Bischof aus dem siebenten Jahrhundert, dass der gute Herodot eine Beschreibung von Amerika verfasst habe.*)

S. 406, 2K; 331, 1H: *Aquel docto Areopagita etc.*

Hier lernen wir, dass Dionysius Areopagita, ein Schüler des Apostels Paulus (Apostelgeschichte 17, 34), persönlich Lehrer des toledischen Erzbischofs Eugenius gewesen sei. Die beiden Erzbischöfe dieses Namens zu Toledo, von denen Calderon wahrscheinlich den zweiten meint, lebten im siebenten Jahrhundert.

S. 415, 2K; 338, 1H: *Y haga fiestas la gran Constantinopla.*

Hier im Anfange des achten Jahrhunderts macht Calderon Konstantinopel zur Hauptstadt des arabischen Reichs, wo besonders die Siege Tarif's Freudenfeste hervorrufen würden.

Gewiss scheint mir aus diesen drei Stellen, dass Calderon dieses Schauspiel in sehr früher Jugend verfasst habe, dem auch nichts Aeusseres oder Inneres entgegensteht.

S. 405, 2K; 330, 2H: .. *Contra este vil discípulo de Helvidio* ...

Das ist der Helvidius, gegen den das zweite Kapitel von Ildefonsus Buch: De virginitate Mariae, gerichtet ist, und welchen Hieronymus in einer eigenen Schrift und Epiphanius, Haeres. 78, widerlegt haben. Wer aber Teudio bei Calderon (S. 409, 1K; 332, 3H) neben Pelagius sei, weiss ich gar nicht.

S. 407, 1K; 331, 2H: .. *la Vírgen de Atocha,*
Que está en Madrid....
En Astorga hay otra imágen etc.

Ueber die seiner Zeit berühmtesten Marienbilder in Spanien s. unter andern Lope de Vega, El peregrino en su patria Buch 5, p. 421.

S. 411, 2K; 334, 3H: *Entra, asuela, destruye, quema, tala*
Ciudad, campaña, montes, valles, riscos etc.

Eine der künstlichsten Oktaven Calderon's, zu vergleichen mit der in La cisma de Inglaterra IV, 139, 1K; II, 217, 1H: *Amé, quise, estimé mansos rigores etc.*

S. 417, 2K; 339, 3H: .. *solia usar*
La iglesia un rezo, que ya
Los Papas han reformado.
Los Cristianos, que han estado
Mozárabes, claro está
Que el antiguo habrán tenido etc.

---

*) Darin giebt Shakspeare nichts nach, Locrine Akt 1, wo Brutus sagt:
A gift more rich than are the wealthy mines
Found in the bowels of America.

Der Asturier Vela will, die Toleder sollen ihre mozarabische Liturgie aufgeben. Bekanntlich gab dieser Punkt Veranlassung zu theologischen Dispüten. Nach Calderon S. 419, 1K; 341, 1H:

Dispongo
Que en la iglesia de Toledo
Entre sus cultos piadosos
De los Mozárabes haya
Una capilla etc.

erwarb Juan Blasco Ruiz den Mozarabern dieses Vorrecht als Privilegium (ejecutoria) des Alfons VI., weil er dem Asturier Vela, den er im Zweikampf überwunden, auf des Königs Verwenden das Leben schenkte. Eine Untersuchung über den Unterschied und die Uebereinstimmung jener Liturgien giebt H. Florez, España sagrada t. III, p. 187 (ed. 2, Madrid 1754): De la Missa antigua de España. Die Aktenstücke dazu, die Liturgien selbst, sind gesammelt von J. Pinius: Liturgia antiqua Hispana, Gothica, Isidoriana, Mozarabica, Toletana, Mixta (Romae 1746, fol. 2 Bände).

S. 420, 1K; 341, 3H: .. *Cuanto juré temeroso*
En Santa Gadea, en la jura
Del balleston, donde otorgo
Que no fuí parte en la fiera
Traicion de Vellido Dolfos...

Dies geht auf den Eidschwur, welchen der Cid den König Alfons den sechsten schwören liess in dem Kirchensprengel Santa Gadea zu Burgos, dass nämlich Alfons unschuldig sei an dem Morde seines Bruders Sancho bei Zamora durch Vellido Dolfos. S. die Romanzen vom Cid bei Depping S. 113—118 *) und in der spanischen Ausgabe des Cid, Madrid 1818, Rom. 25 fgg. Vergl. zu El galan fantasma (Nr. 28) I, 311, 2K; I, 294, 2H.

S. 421, 1K; 342, 3H: .. *Ciclanes de Barrabas.*

Vergl. Amor, honor y poder I, 521, 2K; I, 370, 1H: *¡Lleve Barrabas el nombre!* El secreto á voces III, 348, 2K; I, 415, 3H: *..Un papel, que Barrabas Debió de darle...*

S. 421, 2K; 342, 3H: *..si Elena cavó*
Una peña, por hallar
El tesoro singular
De la Crus...

Dies bezieht sich auf die Legende von der heiligen Helena, Mutter Konstantin's, welche unter Beistand des Makarius zu Jerusalem das Kreuz ausgrub. Die einzelnen Nachrichten hierüber sind neben einander gestellt und verglichen in den Acta Sanctorum Maii t. I, p. 361: De inventione S. Crucis.

*) 'S. Bd. I, S. 180—188 d. n. Ausg. Vergl. Rom. gen. por Duran t. I, Nr 807 fgg.'

S. 423, 1K; 344, 2H: .. *Porque lises y leones*
En perpetuas amistades,
Siendo ejemplo á los futuros
Siglos, este nudo enlacen.

Anspielung auf die Ehe Philipp's des vierten mit Elisabeth, Tochter des französischen Heinrich des vierten.

---

98. El Prínсipe constante. (Der standhafte Prinz.) I, 260K; I, 245H. *)

Zuerst gedruckt 1635.

Man vergleiche darüber die Abhandlung von Johann Schulze: Ueber den standhaften Prinzen des D. Pedro Calderon, Weimar 1811. In meiner kleinen Schrift über Calderon's Schauspiel, die Kirchentrennung von England, Berlin 1819, ist S. 36 fgg., was mir über El Prínсipe constante zur Hand war, mitgetheilt. Neuerdings ist das Leben und Leiden des Infanten Ferdinand von Portugal in der Schrift: „Leben des standhaften Prinzen. Nach der Chronica seines Geheimschreibers F. Joam Alvares u. a. Nachrichten. Berlin 1827" rein nach geschichtlichen Dokumenten geschildert worden. Ich darf mir auch nicht eine Andeutung erlauben über den historischen Werth dieser Schrift, welchen Geschichtsforscher werden zu würdigen wissen. Nur nach dem Totaleindruck urtheile ich. Der wahrhaftigen Geschichte des Märtyrerthums, wie sie hier ganz schlicht gegeben, müsste jede Dichtung in der Welt nachstehen, weil, wenn Gott sich einmal in einem Menschen wirklich verherrlichen will, jedes Beiwerk nur stören kann. Freilich spiegelt sich selten das innere Leben eines gotterfüllten Menschen so in dem Bericht seiner Thaten, wie es hier geschieht; und in dem andern gewöhnlichen Fall ist die Kunst recht eigentlich an ihrer Stelle, um zu ergänzen und zu verknüpfen. Ueberdies mag die Poesie sich auch solche Charaktere, wie der standhafte Prinz, zum Objekt wählen, weil Vielen immer die Geschöpfe zweiter Hand (Kunstwerke) lieber und näher bleiben werden, mehr Eindruck machen, als die ersten Erzeugnisse der Natur und Geschichte.

Aber nur mit Unwillen kann man hier eine Vergleichung zwischen dem Gedicht und der Geschichte anstellen. Wie viel Grösseres hätte ein so tiefsinniger Dichter und Christ, wie Calderon war, aus dem Stoffe machen können! Wahrscheinlich waren seine Quellen nur dürftig. Z. B. würde die schon jetzt herrliche, seiner und des Gegenstandes würdige Scene vor dem Tode des Prinzen, S. 276, 2K; 258, 2H:

O du süsser Herr der Gaben,
Wie viel danken muss ich dir! u. s. w.

*) 'Uebersetzt von A. W. v. Schlegel.'

unendlich gewonnen haben, wenn Calderon von der Vision gewusst und sie mit angebracht hätte, Leben d. standh. Pr. S. 85: „Der Infant lag da, mit gen Himmel erhobenen Händen, mit offnen Augen, die voll Thränen standen, und um seinen halbgeöffneten Mund schwebte ein wunderliebliches Lächeln, welches nur Wiederschein der höchsten Freude und der innigsten Ruhe sein konnte." Man erinnert sich bei dem Folgenden an Klärchens Erscheinung in Göthe's Egmont.

Das Schlimmste aber ist: kein anderes unter Calderon's geistlichen und Heiligendramen enthält so übel angebrachte Reden im unglücklichsten Modestil als der erste Akt des standhaften Prinzen. Und dennoch erfreut sich gerade dieses Schauspiel eines grossen Beifalls auch in Norddeutschland. So unvertilgbar ist die Kraft eines solchen Gegenstandes, wenn ein Meister des ersten Ranges ihn, auch nur obenhin und sorglos, behandelt! *) So unergründlich tief das Verhältniss und der Gegensatz zwischen der Prinzessin Phönix (der lebenden Todten) und dem Prinzen Fernando (dem todten Lebendigen).

S. 261, 2K; 246, 2H: ..*Á aquella ciudad famosa,*
Llamada en un tiempo Elisa....
Que Ceido, Ceuta...

Ceuta (Cepta, Septa) wurde im Jahre 1415 vom König Johann I. selbst noch am Tage der Landung der Portugiesen mit Sturm erobert. S. Leben d. st. Pr. S. 121. Muley bei Calderon drückt dies so aus:

..que los cielos
Quitaron á tu corona,
Quizá por justos enojos
Del gran Profeta Mahoma...

Und Ferdinand stützt sich darauf, dass der König, sein Vater, selber zuerst das portugiesische Wappen der fünf Schildlein darauf gepflanzt, S. 269, 2K; 252, 2H:

..pues fué el primero,
Que con sola una rodela
Y una espada enarboló
Las Quinas en sus almenas.

S. 262, 2K; 247, 1H: *Maestres de Cristo y de Avis*
Son...

Der Ritterorden von Avis war im Jahre 1166 von Alfons dem ersten zu Evora gestiftet. Die Statuten waren beinah dieselben mit denen des Ordens von Calatrava in Spanien. Der Hauptzweck der Ritter war beständiger Kampf gegen die gefährlichen und ungläubigen Nachbarn, die Mauren. Ueber den Orden Christi, dessen Grossmeister Enrique ist (s. Johann Schulze S. 14) findet sich eine klassische Stelle in Lope de Vega's späterem Schauspiel El guante de Doña Blanca (Obras sueltas t. IX, p. 103). Dionys, König von Portugal,

*) Man vergleiche Camoens, Lusiadas 4, 52. 53.

sagt: *Luego que faltò la Orden De los Templarios a España, La de Cristo instituì Para suplir tan gran falta.*

S. 263, 2K; 248, 1H: *Tanger las puertas de sus muros cierra.*

Am 13ten September 1437 trafen Heinrich und Ferdinand vor Tanger zusammen. Heinrich war zu Lande von Ceuta aus dorthin gezogen, Ferdinand zu Wasser. Die tapfere Gegenwehr des kleinen Christenhäufleins gegen die unzähligen Schaaren der Moren ist besser zu ersehen aus der Geschichte (S. 11—18) als aus Calderon. Der Vertrag kam zu Stande den 15. Oktober 1437. Die Christen erhielten freien Abzug mit ihren Kleidern; aber Ceuta nebst allen dort befindlichen Gefangenen soll den Moren übergeben werden, und ein hundertjähriger Friede folgen. Ferdinand wurde am 16. Oktober als Geissel den Moren ausgeliefert. (El Príncipe constante S. 267, 1K; 250, 2H.)

S. 269, 2K; 252, 2H:

En su testamento
El Rey mi señór ordena
Que luego por la persona
Del Infante se dé á Ceuta...

Schon bei seinem Leben hatte König Eduard das gewollt, und auf dem Landtage von Leiria im Jahre 1438 darauf angetragen, aber Widerspruch gefunden. Dass Heinrich selbst gekommen um zu unterhandeln ist Zusatz des Dichters. Ferdinand starb als Gefangener in Fez am 5. Junius 1443. Der hölzerne Sarg mit dem Leichnam wurde in Stricken an den Zinnen der Stadtmauer aufgehängt, Herz und Eingeweide aber waren heimlich nach Portugal fortgeschafft.

Im dritten Akte, S. 275, 2K; 257, 1H, tritt der Oheim des Prinzen, König Alfons V., selbst auf, als sein eigener Abgesandter, und es gelingt ihm zuletzt, wenigstens die theuren Gebeine des Märtyrers einzulösen. Das ist geschichtlich, doch manches Jahr später errungen. Nämlich (Leben d. st. Pr. S. 97) im August 1471 eroberte Alfons Arzilla und Tanger. In Arzilla nahm er gefangen unter andern zwei Frauen und zwei Söhne des Muley Schah (Mulcy Xeque bei Calderon). Dieser Muley wurde bald nachher auch Herr von Fez. Es kam ein Vertrag zu Stande, wonach die zwei Frauen und ein Sohn gegen den Leichnam des standhaften Prinzen ausgewechselt werden sollten. Dies geschah wirklich im Jahre 1473. Hierauf baute also Calderon die Prophezeiung und deren Erfüllung an Phönix, der einen dieser Frauen, S. 268, 1K; 251, 1H:

..esta hermosura
Precio de un muerto ha de ser.

Vergl. S. 280, 2K; 261, 2H.

S. 265, 2K; 249, 2H: *En los Gelves nacf el año,*
Que os perdísteis en los Gelves.

[illegible] Anachronismus ist schon von Schulze entschuldigt.*) Man vergleiche Garcilaso, Égloga 2**): *¡Y cómo vuelves Los ojos á los [illegible] suspirando!*

S. 264, 2K; 249, 2H: *Junto á mi casa vivia,*
Porque mas cerca muriese.
Lebte dicht bei meinem Hause,
Dass ich stürb' um desto näher.

Hier citirt der Neffe des Königs von Fez zwei Verse aus einem spanischen Volksliede. Es kommt noch vor Ántes que todo es mi dama IV, 428, 1K; III, 559, 3H: *..el tono, que decia: Junto á mi casa vivia, Porque mas cerca muriese.* Noch wichtiger Tambien hay duelo en las damas II, 213, 1K; II, 123, 3H: *..Cancion, que repetir suelen: Junto á mi casa vivia, Porque mas cerca muriese.* Nur bei einem so eminenten Dichter, wie der unsere, lassen sich solche Nachlässigkeiten, wie sie in diesem Drama vorkommen, willig übersehen bei dem jede Kritik weghauchenden Geiste desselben.

S. 265, 2K; 249, 2H: *..Con arpones diferentes.*

S. zu Para vencer á amor, querer vencerle (Nr. 34) III, 530, 1K; III, 179, 2H.

S. 265, 2K; 249, 2H: *Pero como la porfía*
Del agua en las piedras suele
Hacer señal, por la fuerza
No, sino cayendo siempre...

Ovid: *Gutta cavat lapidem non vi, sed saepe cadendo.*

S. 267, 2K; 250, 3H: *Lisonjera, libre, ingrata,*
Dulce y suave una fuente etc.

S. zu Amor, honor y poder (Nr. 60) I, 520, 2K; I, 369, 1H.

S. 279, 2K; 260, 2H. „Fernando tritt auf im Ordensmantel mit einer

*) Ueber den standhaften Prinzen des D. Pedro Calderon, S. 28 Anm.: „Gelves, auch Gerbes, Gerbi und Zerbi genannt, die grösste und wichtigste Insel an Africa's Küste, mehr westlich gelegen als Tripolis, sehr eben, sandig, mit Palmen und Olivenwäldern bedeckt; schön geschildert von Mariana (Tom. II. lib. XXIX. cap. XXV. princip.) Obwohl sie öfterer die Ursache des Streits zwischen Mauren und Christen gewesen, nennt die Geschichte dennoch, so viel wir wissen, keine zur Zeit Don Fernando's dort gelieferte Schlacht, was doch sein müsste, wenn Muley am Tage der Schlacht sollte geboren sein, da wir ihn ungefähr von gleichem Alter mit Don Fernando halten. Im Jahre 1510 und später 1560, also 41 Jahre vor Calderon's Geburt, kämpften die Christen mit grossem Verluste gegen die Mauren auf Gelves. Vielleicht hat Calderon diese letzte unglückliche Schlacht durch Muley's Worte andeuten wollen; ein verzeihlicher Anachronismus, da Muley streng genommen keine historische Person, sondern mehr ein unmittelbar durch Calderon's Phantasie gebildeter Charakter ist, zu welchem er wahrscheinlich in dem oben genannten Faquiamar, oder auch Muley Xeque Sayd die erste äussere Veranlassung fand."

**) 'S. Bibl. de aut esp. t. XXXII, p. 16, 1.'

Fackel.“ Die lichten Gestalten verstorbener Märtyrer haben, nach den geistlichen Sagen, häufig die Christen bei Kriegen, die zugleich um den Glauben geführt wurden, zum Siege geführt. Die hierher gehörigen Stellen sind in ihrer chronologischen Ordnung mit Angabe der Gewährsmänner zusammengedruckt in Del Rio's Disquisitiones magicae l. II, qu. 26, 5; vergl. Magica, de spectris et apparitionibus spirituum (Isleb. 1597), p. 461—463; Goldene Legende Kap. 56; Abraham a Sancta Clara, Gemisch-Gemasch S. 360; Michaud, Histoire des Croisades I, 323.

---

99. La exaltacion de la Cruz. (Die Erhebung des Kreuzes.) III, 632 K; II, 355 H.

Akt 1. Einsame Grotte in Persien, wo der Magier Anastasius haust. Die beiden persischen Prinzen Siroes und Menardes rufen den Schwarzkünstler aus der Tiefe herauf, dass er ihnen Nachricht gebe von ihrem Vater, dem Könige Chosroes, und dem Erfolg seines Unternehmens gegen Jerusalem. Anastasius macht einen Kreis auf der Erde. Die beiden Prinzen werden auf Felsstücken durch Dämonen hoch in die Lüfte erhoben, und erblicken, ebenso wie die Zuschauer, wie Chosroes siegreich in Jerusalem einzieht, wie er in den dortigen Tempel tritt, wo er auf einem Altar das Kreuz Christi gewahr wird. In diesem Augenblicke schliesst sich die hintere Scene; die Prinzen fahren rasch zur Erde nieder und entfernen sich, Menardes wüthend, dass er nicht mehr gesehen. Anastasius bleibt allein, in Verzweiflung, weil es eine unbekannte Macht giebt, welche stärker ist als sein Zauberbann und seine dienenden Geister. Er beschliesst, die Einsamkeit zu verlassen und nicht zu ruhen, bis er jene höhere Weisheit erlernt.

Konstantinopel. Der Kaiser Heraklius unter Frauen, bei dem Klange schmelzender Musik in Anschauung des Bildes seiner sehnlich erwarteten Braut versunken. Statt ihrer aber erscheint Clodomira, Königin von Gaza, durch Chosroes aus ihrem Reiche vertrieben, weil sie dem Christenthum nicht hat entsagen wollen. Sie meldet die Einnahme Jerusalem's und die Entführung des heiligen Kreuzes nach Persien. Das Herz des Heraklius ist gewendet: er schwört, keinen andern Gedanken bei sich zu hegen als den, das Kreuz wieder zu erobern. Sogleich will er nach Asien mit Heeresmacht, unter gedämpftem Trommelschlag, statt der Standarten Trauerfahnen führend. Freudig folgen die christlichen Krieger.

Babylon, Hauptstadt Persiens. Chosroes zieht triumphirend ein und führt mit sich als Gefangenen den Zacharias, Patriarchen von

Jerusalem. Unter den Zuschauern ist Anastasius, als Soldat. Ihm als dem tiefsinnigen Gelehrten übergiebt der König den Zacharias, um diesen zum Heidenthum zu bekehren. Das Kreuz wird in dem Tempel Jupiter's aufgestellt.

Akt 2. Persisches Feldlager am Nil. Zacharias trägt demüthig die Kränkungen des Tölpels Morlaco. Es folgt eine theologische Disputation zwischen dem Patriarchen und Anastasius. Dieser zeigt Achtung und Liebe für den Gefangenen, aber Schauder ergreift ihn, als er von den mächtigen Wirkungen des Kreuzes hört. — Zelt des Königs. Heraklius mit dem christlichen Heer ist nahe. Menardes zeigt trotzige Zuversicht, Siroes bange Besorgniss. Chosroes beschimpft deshalb den Siroes. — Christliches Heer. Schlacht. Auch Frauen kämpfen mit bei den Christen unter Clodomira's Leitung. Menardes versteckt sich feige in einer Felsspalte, denn er merkt, wie viel schwerer es sei zu handeln als zu reden. Siroes aber kämpft unermüdet, auch mit Clodomira. Ihr entsinkt der Degen; Siroes zieht sich zurück, dem Vater beizuspringen. Menardes benutzt den Augenblick, stürzt hervor, und nimmt die entwaffnete Königin gefangen. Anastasius hat indess dem Chosroes das Leben gerettet. Der Sieg ist ganz auf Seiten der Perser. Heraklius mit den Seinen findet kaum augenblickliche Rettung auf jähen Felsen, dem Hunger eine sichere Beute, wenn nicht dem Schwert. Menardes wird als tapferer Besieger Clodomira's belobt, und Siroes, da er die Wahrheit sagen will, für einen Feigling und Lügner gehalten. — Fortsetzung des theologischen Streites zwischen Zacharias und Anastasius. Vortrefflich ist die Gottergebenheit des Patriarchen, der auch in der gegenwärtigen Noth nichts sieht als die liebende Hand des züchtigenden Vaters. Immer mehr überzeugt sich Anastasius von der Wahrheit der Lehre des Kreuzes.

Am Fuss der Felsen, wo die Christen sich befinden. Von oben schallt demüthiger Bussgesang, und Chosroes unten wüthet über die Tollheit der Leute, welche in solcher Lage noch singen können. Er schreit dazwischen, damit Gott sie nicht hören soll. Dann bietet er ihnen schimpflichen Abzug. In Alles willigen sie, bis er ihnen die Bedingung macht, ihrem Glauben zu entsagen. Das kann das christliche Heer, das kann Heraklius nicht. Siroes bittet für sie. Der Vater beschimpft ihn abermals. Die Perser bestürmen die Felsen; da schreckt Donner, Blitz und Erdbeben die frechen Feinde nach allen Seiten aus einander, und bei dem Bussgesang der Christen sieht man oben schützende Engel mit feurigen Schwertern.

Akt 3. Chosroes in blindem Zorn gegen die Seinen rasend, da er die Feinde nicht erreichen kann. Vornehmlich schilt er den Anastasius, dass er nicht mit seiner Magie die Zaubereien der Christen

entkräftet habe. Dieser erklärt sich öffentlich als Anhänger des mächtigeren christlichen Glaubens, und wird dafür mit seinem Verführer Zacharias in einen dumpfen Kerker geworfen, wo Morlaco sie bewacht. — Ein Aufstand in Babylon nöthigt Chosroes dorthin zu eilen. Er setzt dem jüngeren Sohn Menardes seine Königskrone auf das Haupt und schliesst unter Schimpfreden den Siroes aus. Diese ungerechte Schmach ist zu arg. Rache kocht im Herzen des Zurückgesetzten. Clodomira gelobt ihm Hülfe, wofern er zu Allem bereit sei.

Zelt des Heraklius. Nacht. Clodomira und Siroes schleichen herbei. Der persische Prinz bietet dem Kaiser an, alle Eroberungen, alle christlichen Gefangenen und das Kreuz Christi selbst herauszugeben, wenn er ihm gegen Vater und Bruder beistehen will. Heraklius empfängt mit Dank gegen Gott die unerwartete Hülfe.

Christliche Soldaten in persischen Kleidern, mit dem Erkennungswort der Perser ausgerüstet, dringen unter dem Schutz der Nacht in des Chosroes Zelt. Von der andern Seite überfällt Heraklius die Unvorbereiteten. Chosroes und Menardes sind gefangen, die Perser rufen den Siroes als ihren König aus, und der segensreiche Friede umschlingt die Völker. Auch Zacharias zieht wieder nach Jerusalem zurück, und lässt seinen nunmehr getauften Freund Anastasius in der Grotte. Diesem bietet Siroes Freiheit und Ehrenstellen, wenn er dem Christenthum entsagen will, aber vergeblich. Er bleibt in dem Kerker, in freudiger Sehnsucht und Ahnung der Märtyrerkrone. In brünstigem Gebet enthüllt er, wie nur Ein Wunsch ihn durchdringt, der, zu sehen wie das heilige Kreuz in Jerusalem wieder an die geweihte Stätte gebracht wird, und unter Musik steigt eine lichte Wolke mit Engeln herab, welche den entzückten Anastasius in die Höhe tragen, wo er, ebenso wie die Zuschauer, den Einzug der Christen in Jerusalem erblickt. Es schreiten einher Chosroes und Menardes gefangen, Zacharias im Priestergewand, und Heraklius in dem kaiserlichen Purpurmantel und der Krone, das Kreuz tragend. Kirchenmusik und Gesang begleitet den Zug. Als Heraklius aber an die Schädelstätte kommt, wird das Kreuz unerträglich schwer. Zacharias räth ihm, den weltlichen Kaiserschmuck abzulegen und wie sein Herr Christus mit Dornenkrone und grobem Kleid hier zu wandeln. Es geschieht, und er setzt nun das Kreuz auf den Altar in der Kirche hin. Da schliesst sich die Hinterscene; die Engel entschwinden, Anastasius bleibt in der Grotte voll Dank und heisser Sehnsucht nach dem Tode.

Zwei Quellen hat Calderon bei Abfassung dieses Drama's vor sich gehabt, allein in Beziehung auf beide sich grosse Abweichungen erlaubt, einer höheren Einheit und dichterischen Wahrheit die der Geschichte und des Heiligenkalenders aufopfernd.

Die erste ist die Geschichte des Krieges des Heraklius mit den Persern. Dieser Kaiser scheint der grösste und glücklichste Held des griechischen Kaiserthums gewesen zu sein. Von seiner langen Regierung (von 610 bis 641) sind besonders die zehn mittleren Jahre glorreich für ihn. Der hohe Ruhm, den er sich im Morgenlande erwarb, machte dass er sogar in den mythischen Sagenkreis der Araber aufgenommen ist, indem es von ihm heisst, er sei durch einen Brief Mahomed's zum Islam bekehrt, habe dies aber geheim gehalten. Ja, man hat noch einen solchen Brief des Mahomed an Heraklius unter den Apocrypha des Mahomedanismus. *) Nie hat er sich mit seinem Heer in einer so misslichen Lage befunden, wie hier bei Calderon dem Chosroes gegenüber.

Sarbar, Feldherr des grausamen Königs von Persien Chosroes, nahm 615 Jerusalem ein, führte den dortigen Bischof Zacharias als Gefangenen ab, und nahm auch das heilige Kreuz mit, welches er aber in einem vom Bischof selbst versiegelten Futteral ruhig stecken liess. Erst 622 begab sich Heraklius zu Felde gegen die Anbeter der Sonne, die Perser. Chosroes **), lange von seinen Unterthanen gehasst, fing an ihnen verächtlich zu werden. Von allen Seiten häuften sich Verschwörungen. Auf dem Wege nach Ktesiphon, wo er seinen Sohn Medarses krönen wollte, wurde er von allen Truppen verlassen, gefangen und in Ketten vor seinen ältesten Sohn Siroes geführt, im Jahre 628. Dieser war durch die Verschwornen aus seinem Kerker in Mahuza befreit und als König ausgerufen. Er begann seine Regierung damit, dass er vierundzwanzig Brüder umbringen liess, den Medarses vor den Augen des Vaters, und diesen fünf Tage hungern, dann mit Pfeilen erschiessen liess. Darauf machte er Frieden mit Heraklius, unter den Bedingungen wie bei Calderon. 628 hielt der Kaiser seinen Triumph in Konstantinopel, und 629 den feierlichen Einzug in Jerusalem, wobei er selber das Kreuz auf den Schultern trug bis auf die Spitze des Mons calvarius. Zacharias wurde wieder als Patriarch in Jerusalem eingesetzt.

Die zweite Quelle unseres Dichters ist die Legende vom heiligen Märtyrer Anastasius ***). Schon im Jahre 787 sind die Acta Anastasii aufgenommen in die Acta synodica concilii Nicaeni. Der Verfasser, ein Mönch, will die Geschichte aus Anastasius eigenem Munde haben.

---

*) Nach den griechischen Geschichtschreibern kamen Mahomed und Heraklius persönlich zusammen zu Edessa im Jahre 629. S. Le Beau, Histoire du Bas-Empire XII, 219.

**) Er bestieg den Thron 592, und liess seinen Vater im Gefängniss durch Stockschläge umbringen.

***) S. Acta Sanctorum Januarii t. II, p. 422.

Anastasius war früher persischer Magier und hiess Magundat. Er kämpfte mit als Soldat unter Chosroes. Das aus Jerusalem nach Persien entführte Kreuz erregte seine Aufmerksamkeit und sein Nachdenken. Immer mehr wandte er sich von der Magie ab, und das Christenthum erfüllte allmählich sein Herz. Er begab sich nach Jerusalem, wo er die Taufe empfing und als Mönch in einem Kloster diente. Allein noch häufig plagte ihn der Teufel mit Vorstellungen aus der Magie. Mit Thränen wandte er sich zu Gott um Beistand, und sah einst im Traume sich selbst auf einen hohen Berg getragen, ein Engel schwebte auf ihn zu und reichte ihm einen goldenen mit Wein gefüllten Becher mit den Worten: nimm und trink! Er trank. Bei dem Erwachen ahnte er, dass ihm dies das bevorstehende Märtyrerthum bedeute. Darauf wanderte er aus, die christliche Lehre zu verbreiten, besonders die Magier von ihrem falschen Dienst abzuwenden. Deshalb ward er ergriffen und in Cäsarea eingekerkert. Engel senkten sich zuweilen zu ihm tröstend nieder. Im Jahre 627 erhielt er Erlaubniss, am Tage der Erhebung des Kreuzes das christliche Fest in der Kirche mit seiner Gemeine zu feiern. Gleich darauf musste er wieder in das Gefängniss. Man führte ihn bald nachher nach Bethsaloe ab, wo Chosroes ihn martern und tödten liess, im Jahre 628. Den Einzug des Kaisers in Jerusalem hat er also nicht erlebt.

Die Worte Exaltatio sanctae Crucis (wonach das spanische La exaltacion de la Cruz) haben im kirchlichen Latein eine zwiefache Beziehung, wozu Calderon eine dritte höhere gefügt hat. Die frühere Exaltatio wird dem Kaiser Konstantin beigelegt, die zweite ist die unsrige durch Heraklius. Calderon meint freilich auch diese zweite, allein noch weit mehr meint er die Verherrlichung des Kreuzes, vor welchem alle menschlichen Anschläge in nichts zerfallen, und diesem Grundgedanken des Drama's mussten Geschichte und Legende weichen. Die dem Anastasius Anfangs dienenden Geister werden ohnmächtig vor dem Gotte des Kreuzes; aber ihr Herr, nachdem er sich zu diesem gewendet, geniesst am Schluss die Freude, durch seine Hülfe das zu schauen, was ihm früher gewaltsam verschlossen ward. Heraklius aber, früher in irdischer Liebe zu seiner Braut glühend, vergisst sie, ganz dem Einen Gedanken an die Religion sich weihend. Und siegt er nun auch gleich? Nein: sein Gott scheint ihn verlassen zu haben; aber weder Zweifel noch Kleinmuth ergreifen ihn und die Seinigen. Die Feinde haben dess keinen Gewinn. Seine Wege sind nicht unsere Wege. Auf ganz ungeahnete Weise wenden sich die Kräfte der Gegner zerstörend gegen sich selbst, und Heraklius erringt was er wollte so, dass Ihm, dem Gott des Kreuzes, allein die Ehre wird. Und nun dazwischen als Mittel-

punkt dieser Zacharias, das wahre Ideal eines Geistlichen, voll Demuth, Kraft und Milde. Wir glauben, dass in diesem Gedicht das Christenthum würdig verherrlicht ist.

Es ist zuerst gedruckt im Jahr 1652 in: Primera Parte de Comedias escogidas de los mejores Ingenios de España, und ist gewiss dasselbe, welches Calderon im Verzeichniss seiner Comedias (Huerta Th. Hesp. II, 3, p. XXIV) El triunfo de la Cruz betitelt. Denn La exaltacion de la Cruz, unzweifelhaft ächt, fehlt in jenem Katalog, El triunfo de la Cruz aber fehlt in den Ausgaben.

Schon früher gab es Schauspiele über Heraklius, wie die Stelle im D. Quixote I, Kap. 48 lehrt: „Y si es que la imitacion es lo principal que ha de tener la comedia, ¿cómo es posible que satisfaga á ningun mediano entendimiento, que fingiendo una accion que pasa en tiempo del Rey Pepino y Carlomagno, al mismo que en ella hace la persona principal le atribuyan que fué el Emperador Heraclio, que entró con la Cruz en Jerusalen?“

Ueber Einzelnes.

S. 635, 2K; 357, 3H: .. *Esperando cada instante*
Ser dueño de la divina
Belleza de mi sobrina
Eudocia...

Heraklius hatte den 7ten Oktober 610 an seinem Krönungstage die Eudocia geheirathet.*) Sie starb schon den 13ten August 612, und Heraklius vermählte sich 614 mit seiner Nichte Martina, trotz der Einsprüche des Patriarchen Sergius. Martina begleitete ihn bei den meisten Feldzügen. Man sieht, wie auch hier das Geschichtliche von Calderon verschmäht ist, und für seinen Zweck mit Recht.

S. 633, 1K; 355, 3H: .. *Que se le dé tiempo al tiempo.*

S. zu Amado y aborrecido (Nr. 79) IV, 484, 2K; III, 219, 1H.

S. 638, 2K; 360, 1H: *Señor,*
De parecer muda el sabio.

Vergl. zu En esta vida todo es verdad y todo mentira (Nr. 93) I, 587, 2K; II, 60, 1H.

S. 643, 1K; 364, 1H: *Her. Y si contra Majencio á Constantino...*
Clod. Y si á Elena, en favor de su desvelo...
Her. Un ángel dijo... Cl. La previno el cielo...

Dies bezieht sich auf die von den früheren christlichen Geschichtschreibern mitgetheilten wunderbaren Hülfsmittel, welche dem Konstantin gegen Maxentius, und die, welche der Helena**) zu Theil geworden sein sollen.

*) Le Beau XII, 152.

**) S. Baronius zum Martyrologium Romanum unter dem 18ten August.

100. La cisma de Inglaterra. (Die Kirchentrennung von England.) IV, 136K; II, 215H.

Akt 1. London. Königlicher Palast. König Heinrich der achte in seinem Kabinet eingeschlummert. Vor ihm ein Manuscript, woran er gearbeitet hat. Es ist die Abhandlung de septem sacramentis, worin er die neuen Lehren Luther's zu widerlegen sucht. Er schläft und spricht im Traum: neben ihm steht das Traumgebilde der Anna Bullen und löscht mit der linken Hand aus, was er mit der rechten geschrieben hat. Er erwacht: das Gesicht ist verschwunden, aber der Stachel der Begier nach dem reizenden Wesen in Heinrich's Brust geblieben. Zu ihm tritt der Cardinal Wolsey mit einem Brief des Papstes Leo des zehnten und einem neuen Buch Luther's. Der König will die Schrift Luther's vor seine Füsse werfen und den Brief des Papstes auf seinen Kopf legen. Zerstreut und nachlässig verwechselt er beide, wirft das päpstliche Schreiben von sich und erhebt das Luther'sche Werk. — Der Cardinal bleibt allein: in einem Monolog zeigt er den unersättlichen Ehrgeiz, welchem er die heiligsten Pflichten in jedem Augenblick aufopfert. Carlos, französischer Gesandter, bittet zur Audienz bei Heinrich zugelassen zu werden; der übermüthige Cardinal weist ihn stolz zurück. — Carlos, mit einem Freund allein, schildert diesem in einer feurigen, alle Kraft der südlichen Natur und Sprache concentrirt enthaltenden Rede seine glühende Liebe zu Anna Bullen. Sie ist früher in Frankreich gewesen, dort hat er sie gesehen und geliebt, und sie hat sich ihm ganz ergeben.

Die Königin Katharina*), deren Tochter Maria**) und ihr Hoffräulein Margaretha Pool***) treten auf; von der anderen Seite führt Thomas Bullen seine Tochter Anna zur Königin und stellt sie ihr vor. Anna, mit gebeugtem Knie und hoffährtigem Herzen, stammelt mit demüthiger Stimme Schmeicheleien gegen die Fürstin und verflucht dabei in Gedanken ihre untergeordnete Lage, welche sie zwingt zu knieen; Katharina aber gebietet ihr aufzustehen, denn solche Ehrenbezeugungen gebühren nur Gott. — Katharina will zu ihrem Gemahl; Wolsey weist sie zurück. Die Königin, entrüstet, zeigt ihm, dass sie ihn durchschaut, dass sie seine niedrige und stolze Seele in dem erheuchelten Gewande der Demuth erkennt. Der entlarvte Pfaffe gelobt sich selbst, schwere Rache zu nehmen. —

*) Tochter des spanischen Königs Ferdinand des katholischen und Base Kaiser Karl's des fünften.

**) Nachmalige Königin von England, seit 1553.

***) Gelehrte Nichte des gelehrten Cardinals Reginald Pool.

Anna erhält von ihrem Vater wohlgemeinte Lehren, wie sie sich zu benehmen habe, und erwiedert kalt und verächtlich, denn sie strebt nach dem Throne und schämt sich ihrer Abkunft, ihres Vaters. — Carlos mit Anna. Tausend Schwüre besiegeln auf's neue den Bund; Beide reichen sich die Hand zur heimlichen Vermählung.

Von der einen Seite König Heinrich mit Wolsey, von der andern Katharina mit ihrem Gefolge und Anna. Carlos entfernt sich eilig. Kaum erblickt der König das Fräulein, so erkennt er in ihr jene zauberische Traumgestalt, welche ihm seine katholischen Lehren ausgelöscht hat. Geblendet, entzückt, verwirrt naht er ihr, und schlau-demüthige Reden umstricken ihn noch fester. Der arglistige Cardinal beobachtet seinen Herrn und das Fräulein. Er liest in Beider Herzen, hier teuflischen Hochmuth, dort sinnverwirrende Liebe, und so freut er sich der nahen Rache, nach der er dürstet.

Akt 2. Heinrich in seinem Kabinet in trostloser Sehnsucht nach Anna. Die Königin mit ihrem Gefolge kommt, den geliebten Gemahl zu erheitern. Weil Anna dabei ist, nimmt er sie an. Musik, Gesang und Tanz soll den Kummer zertheilen. Wolsey muss sich auf Katharina's Befehl entfernen. Ein zärtliches Thema (Letra) wird gesungen, und die Königin selbst fügt eine Glosse hinzu. Heinrich sieht nur nach Anna. Vergeblich rauschen die Klänge an seinen Ohren vorüber. Jetzt tanzt Anna*), und fällt wie zufällig hin zu den Füssen des liebetrunkenen Fürsten. — Carlos hält im Namen des Herzogs von Orleans um die Prinzessin Maria an; Heinrich bescheidet ihn auf ein ander Mal. — Wolsey allein. Alle Qualen gedemüthigter Ehrsucht zerreissen sein Herz. Nach Leo's des zehnten Tode**) hat Kaiser Karl der fünfte seinem Lehrer Adrian zum päpstlichen Stuhl verholfen***), eine Würde, auf welche Wolsey gerechnet hatte. Dem Kaiser kann er nicht beikommen, aber dessen Base, die unschuldige Königin von England, soll seine Rache fühlen. Zu ihm tritt Anna. Beide haben sich erkannt; Beide treibt dieselbe Gesinnung. Sie schwört, nur seinen Vortheil vor Augen zu haben, wenn er ihr zum Thron verhilft, verflucht sich selbst zum schimpflichen Tode durch Henkers Hand, wenn sie je die Pflicht der Dankbarkeit verletzen sollte. — Anna bleibt allein; der König, von Leidenschaft besiegt, wirbt um das schöne, reizende Mädchen. Unendliche

*) „Beim Tanz entwickelte sich das seltene Ebenmaass ihres Wuchses und ihrer Geberden in aller Anmuth und Mannigfaltigkeit, welche bei ruhiger oder lebhafter Bewegung zum Vorschein kommt." Herbert, the Life and Raigne of King Henry the Eighth (London 1649), p. 257. Man vergleiche Shakspeare's Heinrich den achten, Akt 1 Schluss.

**) 1. December 1521.

***) 9. Januar 1522.

Liebe, versichert sie, treibt sie zu ihm; wäre er ein Bauer, ein Knecht, nur ihn würde sie zum Gatten wählen, aber auf Kosten ihrer Ehre kann sie nichts gewähren; so lässt sie den betäubten, bethörten Mann stehen. Da schleicht Wolsey heran und fragt nach dem Kummer des theuren Herrn. Er gesteht seine Liebe. Der Cardinal durchschaut die Wünsche seines Herzens. Er sagt: „Deine Ehe mit Katharina ist verboten und nichtig; du kannst, du musst dich von ihr scheiden!“ *) Die Einsicht widerstrebt, aber der ungebändigte Wille billigt den Vorschlag.

Parlamentssitzung. Der König erklärt öffentlich und feierlich, dass seine Ehe mit Katharina, Infantin von Spanien, ungültig sei und sein Gewissen ihm nicht erlaube, sie länger als Gemahlin zu behalten. Seine Tochter Maria sei indess rechtmässige Thronerbin von England. Zum Schluss bemerkt er beiläufig, dass dem Unterthan, welcher die Gründe der Scheidung nicht zureichend finde, der Kopf augenblicklich abgeschlagen werden solle. Die Königin antwortet hierauf in einer langen Rede voll Liebe, Demuth, Ergebung, Bewusstsein ihres Rechtes und Bitten an ihren Gemahl, dass er nicht aus Rücksichten irgend einer Art das Heil seiner Seele auf das Spiel setzen möge.**) Der Fürst aber dreht ihr den Rücken und entfernt sich langsam und ohne Antwort. — Carlos eilt entsetzt mit dieser Nachricht an den französischen Hof; Wolsey rächt sich für die Huldigungen, welche er früher gezwungen war seiner Königin zu leisten, indem er mit Hohn die Prinzessin Maria den Armen der Mutter entreisst. Jetzt wendet sich die Königin an Anna Bullen und bittet um ihre Fürsprache: schweigend, mit verhehlter Freude, wendet sie sich weg, und nur Margaretha harrt liebend bei der Verstossenen aus. Diese verlässt den Saal mit den Worten:

Königspalast, sturmgepeitscht,
Meer voll Trug und Missgeschick,
Sarg, behängt mit goldnem Tuche,
Grab, wo Majestät in Staub
Umgewandelt aufbewahrt wird,
Todtengruft für Lebende,
Hof und ganzes Land, der Himmel
Wache für euch: Dir, mein Heinrich,
Möge Gott die Augen öffnen!

Akt 3. Lange Zeit ist verflossen. Anna ist mit Heinrich vermählt; da der Papst nicht in die Scheidung hat willigen wollen, so hat sich Heinrich von der katholischen Kirche losgesagt und die

*) Katharina war Gemahlin des älteren Bruders Heinrich's des achten, Arthur, gewesen, und nach dessen Tode als Wittwe mit Heinrich vermählt worden, unter Zustimmung des Papstes.

**) Vergl. Shakspeare, Heinrich der achte Akt 2, Sc. 4.

Klöster und geistlichen Güter eingezogen. Katharina lebt in einem armen Schloss bei London. — Wolsey wirft mehrere Soldaten hinaus, welche ihm Bittschriften überreichen. Er bittet Anna, ihn bei seinem Gesuch um die Präsidentschaft des Reichs zu unterstützen; allein sie hat diese Stelle schon an ihren Vater vergeben, und das ohne Wissen des Cardinals. Wüthend droht ihr der Priester, sie in das Nichts zurückzuschleudern, aus dem er sie gezogen, und sie beschliesst, ihre Gewalt und List als Frau den Ränken des Pfaffen entgegenzustellen. — Heinrich mit Anna. Er zeigt seinem geliebten Weibe einen Brief voll leerer Trostgründe an die verstossene Katharina; nur mit Anna's Erlaubniss will er ihn abschicken. Anna erbittet sich denselben zur Durchsicht, mit dem geheimen Vorsatz, Gift hineinzuthun. Dann beklagt sie sich über den frechen Hochmuth und die Beleidigungen des Cardinals Wolsey und fleht schmeichelnd um Rache. So bricht sie den Eid, den sie ihrem Beförderer geleistet hatte, wie früher den, wodurch sie dem Carlos auf ewig verbunden war; und Wolsey wird in der falschen Auslegung einer Prophezeiung gefangen. „Ein Weib werde ihn stürzen", war ihm vorausgesagt worden; er hatte dies auf Katharina gedeutet und so selbst seine Feindin gross gezogen. Heinrich verjagt ihn schimpflich vom Hofe, und giebt den von ihm gemisshandelten Kriegern seine Schätze und Güter preis. Ohne Haltungspunkt und Kraft im Unglück, wie früherhin ohne Maass im Glück, kann er jetzt nichts thun in seinem Elend, als seiner glücklichen Feindin, der Anna Bullen, fluchen.

Landsitz der verstossenen Königin Katharina. In gottergebener Traurigkeit wandelt sie mit Margaretha unter Feldblumen auf einsamer Flur. Indess die Königin einen Kranz von Feldrosen und Nelken flicht, singt Margaretha:

Aprended, flores, de mí
Lo que va de ayer á hoy,
Que ayer maravilla fuí,
Y hoy sombra mia aun no soy.

Blumen, lernt von mir, wie sich
Gestern giebt dem Heut zur Beute:
Gestern war ein Wunder ich,
Kaum mein Schatten bin ich heute.

Der Cardinal, dürftig, flüchtig, hungrig, naht und fleht um ein Almosen. Die Königin hatte sich verhüllt, um ihn nicht zu beschämen, und ihm ihr letztes Geschmeide als Gabe gereicht. Jetzt entschleiert sie sich auf sein Bitten; verzweifelt dankt er ihr. Es kommen Diener des Königs, er glaubt, ihn zu verfolgen, und wirft sich in blinder Wuth von einem Felsen hinab und stirbt. Die Diener bringen jenen vergifteten Brief, welchen die Fürstin freudig und ergeben von ihrem Herrn und Gemahl annimmt.

London. Schloss. Der König, argwöhnisch durch böses Gewissen, horcht in dem Zimmer seiner Gemahlin. Sie entfernt ihre Hofdamen, unter ihnen auch die Seymour*). Carlos ist aus Frankreich zurückgekehrt, und überreicht der treulosen Gattin die Pfänder früherer Liebe. Sie versichert, nur ihn liebe sie, Heinrich's Krone sei ihr werth, aber nicht er selbst. Aber Carlos wirft die zärtlichen Briefe der Königin von sich, und entfernt sich voll Unwillen und Verachtung. Dem König ist die Binde von den Augen genommen; er ergreift einen Brief, und sieht den Verrath bestätigt. Er lässt Anna Bullen durch ihren eigenen Vater gefangen nehmen: sie beklagt den Staub, worein ihre blühende Pracht zerfallen ist, sehr unähnlich ihrer Vorgängerin Katharina, die nur mit Wünschen für Reich und Gemahl sich vom Thron getrennt hatte. Alles hat Heinrich der Liebe für Anna geopfert, gegen sein eigenes besseres Gefühl, und sieht sich jetzt eben hierin verlassen und verrathen. Wohin soll er sich wenden, als zur verstossenen Katharina? Er will sie wieder annehmen: da erscheint seine und ihre Tochter Maria in Trauerkleidern, und meldet den frühzeitigen Tod der geduldigen Fürstin. Heinrich, in tiefem Schmerz, beugt sein Haupt und klagt sich selbst der Sünde an. Um gut zu machen, was noch möglich ist, verspricht er der Maria, sie mit Philipp dem zweiten von Spanien zu vermählen**). Dann lässt er das Parlament versammeln, und ihr als Thronerbin von den Ständen schwören. Sie sitzt auf dem Thron, zu ihren Füssen liegt der Leichnam der Anna Bullen. Als eifrige Katholikin willigt sie nicht in Beibehaltung der Glaubensfreiheit noch in die Veräusserung der kirchlichen Güter. Heinrich räth ihr, ihre Gesinnungen bis auf gelegnere Zeit zu verbergen. Das Volk huldigt. Ein Hauptmann schliesst mit den Worten:

Y aquí acaba la comedia
Del docto ignorante Enrique
Y muerte de Ana Bolena.
Und hier endet nun das Schauspiel
Vom gelehrten Stümper Heinrich
Und dem Tod der Anna Bullen.

Für Calderon sind Atheismus, Götzendienst, Ketzerei das höchste Unheil; sie sind Geburten der Sünde. Durch Anna's und Wolsey's gottlosen Hochmuth wird das Unheil der Ketzerei über England gebracht, und Beide fallen als Opfer ihrer Schuld mit trostlosem Kleinmuth in endlose Qual. Maria und Katharina, demüthig in der Hoheit,

*) Heinrich heirathete die Jane Seymour den Tag nach der Enthauptung der Anna Bullen (19. Mai 1536). S. Herbert p. 386.

**) Diese Vermählung ging vor sich den 25sten Juli 1554, und ist von Calderon hierher versetzt.

ungebeugt in der Dürftigkeit, tragen die Seligkeit und Sicherheit im Herzen, die die Gottgeliebten nicht verlässt. Sie hält die Kraft der Liebe, des Glaubens und der Geduld. Darum weicht auch Maria bei dem Schwur an das Parlament keinen Finger breit von ihrer Ueberzeugung. Zwischen inne steht Heinrich, der gelehrte Stümper, ein warnendes Beispiel der Ohnmacht des Verstandes, dem die Grundfeste der Gesinnung fehlt. Was er geliebt, hat ihn verrathen und verlassen: und unsäglich arm steht er am Schluss da, ganz allein mit dem Bewusstsein seiner Schuld. Auch der Scherz in diesem Stück ist ernster und gewichtiger als sonst gewöhnlich bei unserm Dichter. Pasquin, der Schalksnarr, wird vom gesammten Hof für verrückt gehalten und hat in dieser Eigenschaft überall in die geheimsten Gemächer Eingang. Aber auch in die geheimsten Falten der Seele schaut er und ist so der einzig Wissende und Reflektirende im Schauspiel, der Chor, der, ohne selbst für sich etwas zu wollen und zu beabsichtigen, die Absichten der Uebrigen erkennt und ihnen in komisch verdrehten Worten einen freilich verzogenen Spiegel ihres Inneren vorhält. Durch ihn ist also jene Mässigung dargestellt, welche den Hörer in der Verwirrung der Leidenschaften und des Mitleids erinnert, dass der wahrhaft Freie nie sich den Gemüthsbewegungen so ganz hingiebt, dass er das geistige Auge einbüsst.

La cisma de Inglaterra gehört zu den Hervorbringungen des gereiften Mannes: die Sprache ist ebenso natürlich und dem Gegenstande angemessen als kunstvoll, edel und gewaltig.

Der Anfang, wo Heinrich im schlafwachenden Zustand mit dem Traumgebilde der Anna redet, ist in fünffüssigen gereimten Jamben, zuweilen durchflochten mit dreifüssigen: ein Versmaass, das Calderon im leidenschaftlichen Dialog zu brauchen pflegt. Auch da, wo die Leidenschaft Heinrich's zu Anna den grössten Grad erreicht, im Zwiegespräch mit ihr und dann mit Wolsey (im zweiten Akt S. 146, 2K; 223, 2H fgg.) kommen Jamben vor. Carlos glühende Schilderung seiner Bekanntschaft und Liebe zu Anna (S. 138, 2K; 217, 1H) ist in italienischen Ottave rime.*) Darunter ist eine kunstvolle Stanze, in der sechs Verse hinter einander jedes Mal mit drei Zeitwörtern beginnen. Sie lautet:

Amé, quise, estimé mansos rigores;
Servi, sufrí, esperé locos desvelos;

*) Für solche lange monologartige Beschreibungen finden wir dieses Maass bei Calderon zuweilen, z. B. Amado y aborrecido Jorn. 1, El castillo de Lindabrídis Jorn. 2, und in der durch die Gries'sche Uebersetzung bekannten langen Rede des Decius in La gran Cenobia Jorn. 1. Merkwürdig ist, dass unser Dichter das andere Versmaass der italienischen Epiker, die Terzine, fast gar nicht gebraucht (einzig im standhaften Prinzen Akt 1, wo die Christen in Afrika landen). Lope hat sie häufig.

Mostré, dije, escribí locos amores;
Sentí, lloré, temí tiranos celos;
Gozé, tuve, alcancé dulces favores;
Dejé, perdí, olvidé vanos recelos;
Testigos fueron de la gloria mia
Muda la noche y pregonero el dia.

Ich liebte, schätzte, pries ein zart Versagen,
Ich warb, verzagte, rang mit wildem Sehnen,
Ich hauchte, sang und schrieb nur Liebesklagen,
Ich seufzte, litt, verging in neid'schen Thränen,
Ich hoffte, fühlte, sah die Gunst mir tagen,
Ich jauchzte, mied, vergass ein thöricht Wähnen;
Und Zeugen waren meiner hohen Wonne
Die stumme Nacht und die geschwätz'ge Sonne.

Im zweiten Akt zeichnet sich als Metrum aus das Thema (Letra), das die Seymour singt, den König zu zerstreuen, welches sich bezieht auf das unglückliche Verhältniss der Königin Katharina zu Heinrich (S. 144, 2K; 221, 2H):

En un infierno los dos
Gloria habemos de tener;
Vos en verme padecer,
Y yo en ver que lo veis vos.

Einer Hölle Pein ergiesst
Stolze Lust in Beider Herzen:
Siehst du meine bittern Schmerzen,
Sehe ich, dass du sie siehst.

Die Königin selbst macht die Glosse dazu in vier Stanzen, jede von zehn Versen. Diese nationell spanische Form hat Calderon häufig für Klagen unglücklicher Liebe, wobei man wohl beachten muss, dass die Letras und die dazu gehörigen Melodien alte Volkslieder sind und keineswegs von Calderon gedichtet: nur die Glossen sind von ihm. Dies beweisen die Worte, El mayor monstruo los celos I, 449, 2K; I, 499, 3H: *Con una letra será, Que, aunque es antigua, podrá Conseguir eso mejor.* Dann folgt das berühmte Thema:

Ven, muerte, tan escondida etc.

S. zu Nr. 63. Vergl. El encanto sin encanto II, 380, 2K; III, 130, 2H; Eco y Narciso II, 281, 2K; II, 581, 3H; El mayor encanto amor I, 293, 1K; I, 399, 1H, und besonders Amar despues de la muerte IV, 585, 2K; III, 690, 2H. Auch die oben angeführte Letra über die Hinfälligkeit der irdischen Blüte:

Aprended, flores, de mí etc.

(S. 153, 2K; 228, 2H) ist ein altspanisches Lied und findet sich schon in Gongora's Letrilla burlesca La flor maravilla. Vergl. zu El hijo del Sol, Faeton (Nr. 87) II, 417, 1K; IV, 177, 3H.

So viel über die Form. Nun noch Einiges über den Inhalt. Calderon als eifriger Katholik hat den Stoff dieses Schauspiels entlehnt aus: Nicolai Sanderi *) de origine ac progressu schismatis Anglicani libri tres. Schon der Titel Cisma ist aus Sander, und jedes Blatt zeugt von dem Bestreben, die Königin von England Elisabeth, Tochter der Anna Bullen, als Bastard zu brandmarken. **) Könnte man ganz von dem Geschichtlichen absehen, könnte man die Personen als rein fingirte betrachten, könnte man die einseitige, befangene Ansicht über den Katholicismus theilen, so würde das Schauspiel grosses Lob verdienen, wegen der oben angedeuteten Vorzüge. Allein bei einem unbefangenen und rechtlichen Leser kann durch nichts entschuldigt werden, dass das unglückliche Opfer eines wollüstigen und unbeständigen Tyrannen, die Mutter der grössten Königin in Europa, als der Auswurf ihres Geschlechts, als der Abschaum aller Laster (Hochmuth, Neid, Eitelkeit, Rachsucht, Wollust) mit den grellsten Farben der Wahrheit zuwider ausgemalt ist. Diese Absicht ist zu klar, als dass wir sie übersehen dürften. Sehr löblich dagegen und des Spaniers würdig ist die Rechtfertigung, welche Calderon der verstossenen spanischen Prinzessin, Tochter Ferdinand's des katholischen und der grossen Isabella von Castilien, Katharina, angedeihen lässt. Hier ist Alles wahr, wie die Geschichte und deren grösster Verherrlicher Shakspeare bezeugen. Auch Shakspeare hatte einen, wenngleich ganz untergeordneten Zweck bei seinem Heinrich dem achten, und zwar den entgegengesetzten des Calderon, er wollte die Elisabeth erheben***); allein dies geschah so wenig auf Kosten Katharina's und der Wahrheit, dass die verstossene Königin vielmehr auch bei ihm als das glänzendste Muster göttlicher Demuth und Liebe in herben Leiden erscheint.

Die theologische Streitschrift de septem sacramentis schrieb Heinrich im Jahre 1521; da beginnt also unser Stück. Den 10ten Oktober 1521 ward sie dem Papst Leo überreicht, und der König erhielt dafür den Titel: Vertheidiger des Glaubens (defensor fidei).†) Die darauf im Schauspiel folgende geheime Verbindung der Anna mit dem Franzosen Carlos hat Calderon aus Sander. Wahr ist, dass Anna (geb. 1498) sich eine Zeit lang in Frankreich aufgehalten hatte, im Gefolge der Gemahlin Ludwig's des zwölften, Maria, der Schwester Heinrich's des achten. Nach Sander soll Anna Bullen gar eine Tochter

*) Dieser unglückliche Vertheidiger des Katholicismus starb 1583 in Irland vor Hunger in einem Walde, nachdem er vergeblich versucht hatte, dort der Empörung gegen die Königin Elisabeth einen glücklichen Ausgang zu geben.

**) Auch Schiller's Maria Stuart erlaubt sich diesen Vorwurf.

***) S. Heinrich der achte 2, 3. 5. 1. 5, 4.

†) S. Herbert p. 104.

Heinrich's gewesen sein, und ihr Betragen in Frankreich durchaus verworfen. Allein nach übereinstimmendem Zeugniss aller Geschichtschreiber hat nur wüthender Hass diese Verleumdungen ausgebrütet. (S. Herbert p. 258.) Allerdings hatte Lord Percy ihr seine ernstliche Neigung zugewandt, und sie schien seinen ehrenvollen Absichten nicht abgeneigt: da erhielt Wolsey den Befehl vom König, diesen Nebenbuhler durch jegliches Mittel zu entfernen. Es gelang auch dem Cardinal; allein seitdem hasste Anna den Priester und wirkte mit zu seinem Sturz, der 1529 erfolgte. Die frühere Verbündung der Bullen mit Wolsey ist gleichfalls Erdichtung des Calderon; vielmehr betrieb der Cardinal eine Vermählung Heinrich's mit der Schwester des Königs Franz des ersten, nach der Trennung von Katharina, und hatte nur der Wollust seines Herrn dienen wollen. Ebenso wenig geschichtlich ist die Unterstützung des gefallenen Günstlings durch Katharina. Er starb als Gefangener den 30sten November 1530 von gewaltigen Gemüthsbewegungen zu Grunde gerichtet.

Die Krönung der Anna Bullen erfolgte den 1sten Juni 1533.*) Den 6ten September 1533 gebar sie die Königin Elisabeth. Katharina (verstossen 1531) starb 29. Januar 1536.**) Auf ihrem Todbette diktirte sie folgenden rührenden Brief an Heinrich ***):

„Mein sehr theurer Herr, König und Gemahl! Es naht sich jetzt meine Todesstunde. Da muss ich aus Liebe, die ich zu Euch hege, Euch an das Heil Eurer Seele erinnern, das Ihr allen Rücksichten der Welt und des Fleisches vorziehen solltet. Und doch habt Ihr diesen zu Liebe mir viel Trübsal und Euch selbst mancherlei Verwirrungen zugezogen. Doch ich vergebe Euch Alles und bitte Gott es auch zu thun. Uebrigens empfehle ich Euch Maria, unsere Tochter, und bitte Euch ihr ein guter Vater zu sein, wie ich schon früher Euch ersucht habe. Ich muss auch noch Euch bitten für meine Mägde zu sorgen und sie zu verheirathen — das wird wohl angehn, denn es sind nur drei — und meinen andern Dienern ein Jahr Lohn auszuzahlen, ausser dem, was ich ihnen schuldig bin, sonst möchten sie in Noth kommen. Zuletzt betheure ich, dass meine Augen Euch über Alles lieben. Lebt wohl.“ †)

Wenige Monate später (19. Mai 1536) gab ihre Nachfolgerin Anna Bullen den Geist unter Henkershand auf dem Schaffot auf, nach

*) Vergl. Shakspeare, Heinrich der achte 4, 1.

**) Der durch Anna vergiftete Brief ist auch ein böser Zusatz des Calderon nach Sander.

***) Herbert p. 403.

†) Vergl. Shakspeare, Heinrich der achte 4, 2.

Heinrich's Angabe wegen Ehebruch. Aus dieser Angabe, selbst wenn sie gegründet wäre, die Unächtheit der Elisabeth zu folgern und die vorgeworfene Untreue vor Elisabeth's Geburt hinaufzurücken, wie einige katholische Gegner Elisabeth's gethan, ist ganz albern. Denn wenn Heinrich wirklich erst wenige Monate vor Anna's Entbindung bei ihr gewesen wäre, würde er bei so handgreiflicher Untreue schwerlich drei Jahre hindurch zärtlicher Gatte gewesen sein und dann erst die Strafe verhängt haben. Vielmehr fiel sie gewiss als Opfer der egoistischen Wollust des Tyrannen, der Tags darauf eine neue Gemahlin ehelichte. Bewundernswürdig heiter war die reizende, anmuthige Frau im Kerker. Sie sollte schon den 17ten Mai enthauptet werden: es ward bis zum 19ten verzögert. Den Vormittag schrieb ihr Aufseher Kingston an Wolsey's Nachfolger Cromwell*):

„Ich glaube, es wird in ihrer Todesstunde jedermann, nur nicht dem König einleuchten, dass sie ein treues Weib ist. Diesen Morgen schickte sie zu mir, und betheuerte ihre Unschuld, und jetzt wieder, und sagte zu mir: Herr Kingston, ich höre, ich soll nicht Vormittag sterben, das thut mir Leid, denn ich hoffte jetzt todt und von meinen Schmerzen erlöst zu sein. Ich antwortete ihr, es sollte kein Schmerz sein. Und da sagte sie, sie habe gehört, der Henker wäre ein tüchtiger Mann, der seine Sache verstünde, und ich habe einen kleinen Hals, sagte sie, und dabei umspannte sie ihren Hals mit der Hand und lachte von ganzem Herzen. Ich habe viele Männer und Frauen hinrichten sehen, die sind immer sehr betrübt gewesen. Nach meiner Kenntniss hat diese Frau viel Freude und Lust am Tode!"

Wer möchte hier ausrufen: schuldig!

Wenden wir nun unsern Blick auf Shakspeare's Heinrich den achten. Bei ihm sehen wir die bedeutenden Erscheinungen der Zeit selbst an uns vorüberschweben, jede einzelne ist Symbol ihrer Gattung, und, wie Göthe es unübertrefflich ausdrückt: „man glaubt vor den aufgeschlagenen ungeheuren Büchern des Schicksals zu stehen, in denen der Sturmwind des bewegten Lebens saust und sie mit Gewalt rasch hin und wieder blättert". — Wenn wir vergleichend betrachten, wie Shakspeare und wie Calderon die Geschichten der Vorzeit in ihren Werken verarbeiten: so finden wir den Engländer versunken in den Geist des Jahrhunderts und der Begebenheit, die Lebenspunkte der Geschichte trifft er und giebt er; der Spanier dagegen, in dessen Gemüth eine eigene ideale Welt mit allen unzähligen Aesten und Zweigen lebt, reisst in dieses Meer auch das Geschichtliche hinein und durchzieht es mit seinen Adern, eine duftende balsamische Mumie wird aus dem lebendigen Leibe. So bildet das Werk

*) Herbert p. 385.

Shakspeare's, von welchem hier zunächst die Rede ist, Heinrich der achte, den Schlussstein seiner geschichtlichen Stücke. — Die kräftigen Tugenden, die Seelengrösse, die dreisten, kecken Laster, die kühn ihre Stirnen zeigen, der gewaltige Wille und die unzerbrechliche Kraft der Männer aus den Zeiten Johann's, der drei Heinriche, der beiden Richards ist verschwunden, und an ihre Stelle aller vergoldete Jammer, gleissnerische Heuchelei, innerliche Kälte, tückischer Neid und äffische Freude an nichtigem Kleiderputz getreten. Nur der arme Buckingham ist noch herüberverschlagen aus der Zeit der Percy, Warwick, und Clifford und York, und muss deshalb gleich im ersten Akt untergehn, ein Opfer des neuen Zustandes der Dinge, worin er sich so ungebärdig benimmt. Aber wer kann den unermesslichen Verstand ergründen, mit welchem dieser Heinrich der achte geschildert ist! Alle sogenannte italienische Regierungskunst, wie sie in höheren und niederen Sphären geübt und bewundert worden ist, ist in diesem feinen, kalten, verschlossenen Herrscher vereinigt. Gutes, Böses, Begeisterung, Leerheit, Einsicht, Dummheit, Katholicismus, Protestantismus, Alles ist ihm gleich lieb, denn Alles braucht er als Mittel zu seinen Zwecken und Absichten, und wenn er es nicht mehr braucht, lässt er es zu Boden fallen. Doch die Fülle der Ansichten, welche bei Betrachtung des wunderbaren tiefsinnigen Werkes auf uns zuströmen, ist so reichhaltig und unerschöpflich, dass wir gewaltsam abbrechen müssen.

Wenn nun Shakspeare uns so hineinschauen lässt in das geheime Leben und Weben, Zerstören und Schaffen des Erdgeistes selbst und bei Calderon nichts Aehnliches zu finden ist, so zeigt sich auch hier, wie viel besser das ist, was frei und absichtslos hervorgebracht, als Jedes, das zu irgend einem Zweck, sei er auch noch so gut, bearbeitet wird: es zeigt sich, dass die edelsten und seltensten Naturgaben zu höherer Vollendung heranreifen konnten in einem Lande, wo Freiheit des Gewissens und Glaubens gewährt war, als in jenem, wo die weltliche Obrigkeit das Unsperrbare zu fesseln versuchte.

---

101. La aurora en Copacabana. (Die Morgenröthe in Copacabana.) II, 443 K; IV, 235 H.

Akt 1. Die Personifikation des Götzendienstes gehört zu dem am besten Gelungenen in jener misslichen und schwierigen Dichtart, wo ein Abstraktes leibhaftig und angekleidet sich wie Hinz und Kunz benehmen und sprechen soll. Hier wird auch die Kleidung mit in Anspruch genommen (S. 448, 2K; 239, 2H). Der Götzendienst hat

ein schwarzes indianisches Kleid an, das mit Sternen besät ist, und bewegt in roher Wuth die Peruaner, das bevorstehende Unglück durch ein Menschenopfer abzuwenden. Es wird mit den Pfeilen der Sonnenjungfrauen geloost, S. 450, 1K; 240, 3H. Zierlichkeit und Anmuth der Art des Loosens sticht grell ab gegen das Abscheuliche des Zwecks. Das Loos trifft Guakolda. Der Inka und Yupangui beschliessen, das Mädchen durch eine heimliche Pforte zu retten. Denn auch der Inka liebt die zum Opfer Bestimmte. Der Götzendienst leitet durch Stimmen den Inka in eine einsame Gegend. Hier zeigt er ihm in vorübergehenden magischen Bildern, wie sein Ahnherr Manko Capak durch Trug den eignen Sohn für einen Sohn der Sonne bei dem Volke habe gelten lassen. Diese Täuschung sichert die blinde Verehrung des Volks für seinen Herrscher. Sie ist ersonnen und wird erhalten vom Götzendienst. Dieser aber droht dem Inka mit seinem ganzen Zorn, wenn er es wagen wollte, das geweihte Opfer, die Sonnenjungfrau, dem Tode zu entziehen. Der Inka befiehlt eingeschüchtert das Opfer zu bringen.

Hier sind Aberglaube, Blutdurst, Tyrannei die Grundtriebe der umnachteten Heiden. Der Sonnengott, dem sie dienen, leuchtet nicht und wärmt nicht erquickend, er zerstört und saugt Blut, eine trübe Glut lodert in den Herzen seiner Verehrer, und darum ist er auch nichts als ein Knecht der entsetzlichen Nacht des Götzendienstes. Dazwischen dämmert das in die Nacht gepflanzte Kreuz, und die Sehnsucht und Ahnung eines besseren Gottes in dem Busen der Guakolda und des Yupangui.

Akt 2. Franz Pizarro ist in Spanien gewesen, und zum Statthalter des neu entdeckten Landes ernannt. 1531 ist er mit vier Brüdern, mit Almagro und mit Truppen von Panama aus unter Segel gegangen. Nach Schwierigkeiten, welche nur ein gigantischer Muth besiegen konnte, war er bis Caxamalka vorgedrungen. Beide Inkas wurden weggeräumt. Jetzt erst beginnt der zweite Akt vor Kusko.

Der Götzendienst bemächtigt sich, seinen Plan zu verwirklichen, des Gemüths und auch des Leibes des armseligen Dollmetschers Tukapel, wie sich der Dämon in El Josef de las mugeres in den Leib des Aurelius steckt. Die Christen haben Kusko erobert. Schon haben die Führer das feste Schloss bezogen. Es wird Nacht. Die Andern ruhen etwas; Pizarro schreibt. Da zeigt sich die Kraft des menschlich gestalteten Teufels. Die Burg, ein Theil der Stadt stehen in Flammen, und der Götzendienst hat durch Tukapel's Mund die Mittel dazu angegeben. Immer weiter greifen die Flammen um sich. Die Christen flehen um Hülfe zur Jungfrau Maria. Es erscheint in Rosenwolken ein Thron; auf ihm, von zwei Engeln getragen, die Jungfrau mit dem Christkinde. Das

Feuer erlischt*); die Peruaner erblinden; nur Yupangui wird von unendlicher Sehnsucht nach den reinen Zügen der Maria ergriffen, unvertilgbar drückt sich das Bild in seine Seele. Der Götzendienst rast umher in ohnmächtiger Wuth. Bald glaubt er aber seinem Zweck nahe zu sein. Er treibt das Volk, jenen mit der Sonnenjungfrau zum Tode zu reissen. Doch Beide umfassen ein aufgepflanztes Kreuz. Keine menschliche noch diabolische Gewalt kann sie losmachen oder beschädigen. Bei Donner und Erdbeben entschwinden sie den wüthenden Verfolgern. Der Götzendienst aber droht, durch Pest und Hunger sich zu rächen.

Hier ist Kampf des Lichtes mit der Finsterniss: Muth, Todesverachtung, Liebe, Gottvertrauen, Freudigkeit, Wahrheit auf Seite der Christen, die entgegengesetzten Laster auf Seite der Heiden. Die Gottheit selbst lässt sich vom Himmel herab und wirkt segnend, indess der Götzendienst Freund und Feind in's Verderben bringt.

Der dritte Akt spielt viele Jahre später. Der Sonnendienst hat dem Christenthum weichen müssen. Von hier aus verbreitet es seine segensreichen Wurzeln durch Amerika. Dennoch ist jener alte Feind, obwohl geschlagen, nicht entmuthigt noch unthätig geworden: er will den Eigensinn des Yupangui benutzen, um Zwistigkeiten unter den Christen zu erregen und zu nähren. Dieser nämlich arbeitet trotz des Widerspruches einer grossen Partei unaufhörlich an einem Gemälde der Maria, das in einer Ordenskirche aufgestellt werden soll. Seit jener Nacht, wo er sie zuerst erblickte, schwebt ihre Gestalt in unbeschreiblicher Herrlichkeit vor seiner Seele: er will sie in äusserem Stoff schildern, wie sein Inneres sie schaut. Vergeblich. Und doch kann er von der Arbeit nicht lassen, obwohl ihn jeder Strich überführen könnte, dass es ihm an Talent gebricht. Dennoch bringt er das fertig gewordene rohe Bild allein in die Kirche; in einem feurigen Gebet wendet er sich an das Urbild und fleht um Gnade und Lohn seines vieljährigen Sehnens. Dann entfernt er sich; grimmig entflieht der ganz ohnmächtige Götzendienst. Der Vorhang vor dem unscheinbaren Gemälde wird fortgezogen; zwei Engel mit Pinsel und Farben schweben vom Himmel herab, und vollenden unter süssem Kindesgesang das Gemälde aus ätherischen Farben mit unsterblichen Händen. Sie entfliegen. Das Bild ist wieder verschleiert, als die Menschen in die Kirche treten. Der Vorhang wird weggezogen, und in ungeahnter Herrlichkeit steht das anmuthige Bild der Mutter Gottes da, mit dem Christknaben im Arm. Die Kerzen

*) Dies ist wahrscheinlich aus der Legende. Zarate (I, 120, Amsterdam 1700) drückt sich unbestimmt aus: „Als die Spanier in der Nähe von Kusko waren, stieg ihnen dicker Rauch entgegen, als wenn die ganze Stadt in Flammen stände."

werden angezündet, und Dank für das höhere Leben, preisend die bessere Sonne, welche jetzt im Arm des Morgenroths in Copacabana aufgeht, steigt zum Himmel empor in frommem Gesang.

Dieser Akt ist völlig das Gegenstück des ersten: hier ist Herrschaft des Lichtes und der Liebe. Wie in jenem das Kreuz der Stern der besseren Welt in der Nacht war, so ist hier der Götzendienst mit den Streitigkeiten der Priester ein leicht vorüberschwebender Schatten, denn der Streit ist ja kein persönlicher, und hört auf, sobald der Eine Theil sein Recht bekundet hat. Und diese Segnungen hat das Christenthum in jenes Land gebracht, das in den Klauen des blutdürstigen Aberglaubens nach Freiheit seufzte.

Otto v. d. Malsburg hat in der Einleitung zu seiner Uebersetzung *) schätzbare Ansichten und Nachrichten zur Erklärung dieses herrlichen Werkes mitgetheilt. Wir haben die Geschichte der Entdeckung von Peru von Zarate, welcher 1543 nach Peru als Schatzmeister gesandt wurde, für das Geschichtliche in unserm Drama früher benutzt, und finden nichts Wesentliches darin, was nicht Malsburg aus dem späteren Garcilaso de la Vega beigebracht hätte.

Eine Vergleichung verdiente wohl das Drama des Lope de Vega Arauco domado (Comedias de Lope de Vega, parte XX, Madrid 1625), und El Demonio en un Idolo.

---

102. El Gran Príncipe de Fez. (Der Grossfürst von Fez.) II, 325 K; II, 329 H.

Ein späteres Gegenstück zu El Príncipe constante. In dem früheren bleibt ein christlicher Fürst im Morenlande seinem Glauben treu, allen Lockungen und Leiden zum Trotz; in unserm verlässt ein morischer Fürst, von der Glorie des Sieges umgeben, sein geliebtes Weib und sein Kind, seinen Thron und sein Vaterland, erst nur im Allgemeinen vom religiösen Bedürfniss getrieben, dann, als er in christliche Gefangenschaft gerathen ist, um ungestört Christ bleiben zu können. Seine Gattin Zara, als heldenmässige Heidin und Frau, steht gegenüber der Phönix.

'Akt 1. Lager. Muley Mahomet, Heerführer seines Vaters, des Königs von Fez, gegen Abdallah von Marocco, wendet die Nacht in seinem Zelte zu einsamem Studium an. Er vertieft sich in Nachdenken über eine Stelle des Koran, welche lehrt, dass von dem allgemeinen Fluche der Menschheit, der Sündhaftigkeit, einzig Maria und ihr Sohn ausgenommen seien. Sein guter und sein böser Engel werden den Zuschauern sichtbar: jener will den Grossfürsten

*) Bd. 4, S. XIX—XLI.

vermittelst der in ihm erregten Zweifel zur Wahrheit führen, dieser will ihn durch irdisches Glück, durch Sieg und Ruhm berauschen, um ihn von jenen Gedanken abzulenken. Nach kurzem Schlafe weckt ihn Trompetenschall hinter der Scene, das Signal der Ankunft seiner Gattin Zara im Lager. Herzliche Begrüssung der beiden Ehegatten; dabei weist die Prinzessin mit Stolz auf ihren kleinen Sohn Muley als einen künftigen Kriegshelden hin. Sie erzählt, wie sie aus ehelicher Liebe von dem Könige die Gunst erbeten und erlangt habe, ihrem Gemahle selbst Truppen zur Verstärkung zuzuführen; der Prinz erwiedert, er sei ihr dafür keinen besonderen Dank schuldig. Zara staunt gekränkt; Muley Mahomet erklärt seine Worte näher dahin, dass er solche Hingebung durch seine ungetheilte Liebe auch verdiene, denn ihm sei es unmöglich, an die Schliessung noch anderer Ehen nur zu denken, obwohl das Gesetz des Propheten sie ihm erlaube: hierdurch wird ihr Zorn beschwichtigt. Ein Zufall offenbart den verborgensten Gedanken, den ihres Gatten verletzende Aeusserung Anfangs in ihr erregt hatte; denn während sie selbst aussprechen will, was sie empfunden, hört man in der Ferne den Schlachtruf des feindlichen Heeres: „Es lebe Abdallah, und Mahomet sterbe!“ An diese Scene, welche das Unheilvolle auch der bloss als Möglichkeit den Gemüthern vorschwebenden Polygamie zur Darstellung bringt, schliesst sich eine scherzhafte an, in welcher die wirkliche Polygamie in ihrer rohen Gestalt vorgeführt wird: Alcuzcuz, ein maurischer Bauer, den die Soldaten gefangen genommen haben, sehnt sich mehr nach seinem verlorenen Esel als nach seinem verlorenen Weibe, weil er nur Einen Esel, aber mehrere Frauen hat. — Schlacht, an welcher auch Zara und der kleine Muley Theil nehmen. Der böse Engel sucht Muley Mahomet's tieferes Sehnen durch Siegeserfolg einzuschläfern; der gute strebt, ihn durch Prüfung zu läutern. Plötzlich sieht er, wie auf einer Seite des Gefechtes sein Weib und auf einer andern sein Sohn in Lebensgefahr schwebt; in tödtlicher Angst gelobt er dem Propheten, als frommer Pilger nach Mecca zu wallfahrten, wenn er Beide noch daraus befreien könne. Es gelingt ihm, seine Theuren zu retten. Der böse Engel triumphirt darüber, doch der gute erwiedert, Frömmigkeit könne in jeder Religion eine Stufe des Heils sein.

Fez. Der Grossfürst kehrt als Sieger zurück und führt Abdallah von Marocco als Gefangenen heim. Der gefangene König, von dem Vater seines Besiegers mit ritterlicher Höflichkeit empfangen, entbrennt in geheimer Glut zu der schönen Zara. Muley Mahomet will sogleich das in der Schlacht gethane Gelübde erfüllen und bricht deshalb ohne Säumen nach Mecca auf; seine Gattin will ihn begleiten, doch weist er dies zurück. Zara fühlt sich gekränkt und weint, trüber Ahnung voll; den Prinzen aber treibt die Hoffnung

auf der Pilgerfahrt die Lösung seiner Zweifel zu finden, unaufhaltsam fort.

Akt 2. Malta. Muley Mahomet, mit seinen Begleitern auf hoher See von dem Admiral des Malteserordens, Don Balthasar Mandas, gefangen genommen, wird vor den Grossmeister Don Juan Paulo Lazaris geführt: auf seinen Wunsch giebt ihn dieser in Don Balthasar's Haft. Cide Hamet, der Lehrer des Grossfürsten, wird nach Fez geschickt, das Vorgefallene zu melden und die Sendung des Lösegeldes zu bewirken. — Fez. Abdallah verhandelt mit dem alten Könige über seine Befreiung aus der Gefangenschaft: dabei weigert er sich, noch ferner den Tribut zu zahlen, den sein Reich von Alters her an Fez schuldet und der die Ursache des Kampfes gewesen. Zara hat den letzten Theil des Gesprächs gehört und kommt entrüstet dazu. Sie tadelt, dass der Gefangene zu ehrenvoll behandelt werde, und droht ihn durch schimpfliche Einkerkerung zu demüthigen, um seinen Trotz zu brechen. Da kommt Cide Hamet mit der Nachricht von Muley Mahomet's Gefangenschaft. Der König sinkt in Ohnmacht, der kleine Muley weint, in Zara wird wilder Zorn rege. Dass ihr Gemahl durch Lösegeld befreit werden solle, ist ihr ein unerträglicher Gedanke; viel lieber nähme sie an den Maltesern blutige Rache; doch zuletzt willigt sie widerstrebend in das Anerbieten Abdallah's, der die Lösung aus seinen eigenen Mitteln bestreiten will, denn auch sein Stolz empört sich dagegen, dass er der Gefangene eines Gefangenen ist.

Malta. Don Balthasar, der den Grossfürsten mehr als Freund denn als Gefangenen behandelt, wird durch ein Geschäft zum Grossmeister gerufen. Muley Mahomet bleibt allein, und sucht die heftige Sehnsucht nach der Heimath und den Seinigen durch Lesen zu lindern. Es geschieht durch Einwirkung des guten Engels, dass ihm eine Lebensbeschreibung des heiligen Ignatius von Loyola in die Hände fällt, die sich unter Balthasar's Bücher befindet, und dass er in dieser gerade eine Stelle aufschlägt, wo der Heilige mit einem Bekenner des Islam über die Jungfräulichkeit der Maria streitet. Das Gelesene verwandelt sich ihm in eine Vision: er sieht die Streitenden vor sich und hört ihre Worte; diese erinnern ihn deutlich an jene Stelle des Koran von der Sündenreinheit der Maria und ihres Sohnes, die sich ihm so tief eingeprägt hatte. Doch seine Betrachtung wird auf Anstiften des bösen Engels unterbrochen. Don Balthasar bringt ihm unter Glückwünschen die Nachricht von seiner Befreiung, denn Cide Hamet's Schiff kam so eben, von günstigem Winde getrieben, mit dem Lösegelde nach Malta. Der Prinz denkt daran, wie er nun zunächst zur Erfüllung seines Gelübdes nach Mecca reisen müsse, bevor er seine geliebte Zara wiedersehen könne — da

hört er hinter der Scene die bei einer Schlägerei unter Soldaten ausgestossenen Worte: „Eher wirst du das Leben verlieren!"; doch entmuthigt ihn diese Vorbedeutung nicht. Er lässt den Lauf seines Schiffes nach Mecca richten; als er die hohe See erreicht hat, bricht ein Sturm aus. In Erinnerung an jene Stelle des Koran ruft er die Jungfrau Maria an: sie erscheint ihm und heisst ihn nach Malta zurückkehren, denn dort werde er die Lösung seiner Zweifel finden. Zur Verwunderung der Schiffsgenossen, die von der Erscheinung nichts gesehen, folgt er dem Gebote.

Die freundliche Behandlung, welche in diesem Akte Muley Mahomet während seiner Gefangenschaft in Malta erfährt, findet ihr komisches Gegenbild an dem Verhältnisse zwischen den beiden Graciosos des Stückes, dem Mauren Alcuzcuz, der dem Grossfürsten als Diener gefolgt ist, und dem maltesischen Soldaten Turin. Letzterer hat als Lohn für seine Tapferkeit in dem Seegefechte, bei dem das Schiff Muley Mahomet's genommen wurde, den Alcuzcuz als Sklaven geschenkt erhalten, und begegnet ihm mit einem lächerlichen Gemisch von Hochmuth und Herablassung. Nachher verliert er seinen Sklaven zur Hälfte im Spiel, während schon über die Lösung der Gefangenen verhandelt wird; darauf will dieser auch nur noch die Hälfte von seines Herrn Befehlen ausführen. Zuletzt wird Alcuzcuz in Freiheit gesetzt, da für ihn wie für alle anderen Gefangenen das Lösegeld bezahlt ist; Turin aber wird wegen seiner fortgesetzten schlechten Aufführung aus dem Dienste des Ordens entlassen: dabei bittet er vergebens um die Fürsprache des Grossfürsten.

Akt 3. Malta. Muley Mahomet hat sich im Christenthum unterrichten lassen und wird getauft: in der Taufe nimmt er den Namen Don Balthasar Loyola an. Hierauf begiebt er sich nach Rom; dort will er sich die Erlaubniss des Papstes erwerben, in fernen Ländern als Missionar für die Verbreitung der christlichen Lehre zu wirken. — Fez. Der alte König ist gestorben. Zara, die jetzt an ihres Gatten Stelle die Regierung führt, bietet dem Abdallah als Lohn für seinen Edelmuth die Freiheit. Dieser weigert sich, sie vor Muley Mahomet's Rückkehr anzunehmen; dabei deutet er an, dass es aus Liebe zu ihr geschehe, was sie entrüstet zurückweist. In diesem Augenblick kommt Cide Hamet mit der Nachricht von des Grossfürsten Uebertritt zum Christenthum. Zara wendet ihren Zorn darüber zunächst gegen Cide Hamet selbst, denn ihm misst sie, als dem Lehrer ihres Gemahls, die hauptsächliche Schuld daran bei; dieser flieht und stürzt sich, von allen Seiten verfolgt, in das Meer. Das wild erregte Herz der Fürstin verlangt Rache an dem abgefallenen Gatten, und Abdallah schöpft Hoffnung.

Rom. Muley Mahomet stellt sich dem Papste vor und wird von ihm huldvoll aufgenommen. Inzwischen sinnt der böse Engel auf sein Verderben. Cide Hamet hat sich auf ein Schiff gerettet und ist so nach Rom gekommen; hier trifft er mit Turin zusammen, der sich als Bettler herumtreibt. Turin sieht in dem Prinzen, der in Malta nicht für ihn sich verwenden wollte, die Ursache seines Unglücks; ebenso betrachtet ihn Cide Hamet: daher verbinden sich die Beiden zu gemeinsamer Rache. — Waldige Gegend nahe bei Loreto. Der Grossfürst hat, um das fromme Gelübde einer Pilgerfahrt, das er als Bekenner des Islam gethan, als Christ nicht unerfüllt zu lassen, eine Wallfahrt nach Loreto angetreten: in der Nähe seines Zieles entschläft er ermüdet unter Erinnerungen an die Heimath und die Seinigen. Der böse Engel macht noch einen Versuch, diese Stimmung zu benutzen, um ihn von dem eingeschlagenen Wege wieder abzuziehen. Er zeigt dem schlafenden Pilger in einer Traumerscheinung, was in seiner Heimath vorgeht. Die erzürnten Mauren entkleiden seine Bildsäule der Reichsinsignien; sein eigener Sohn Muley sagt sich von ihm los und entreisst der Bildsäule die Krone; Zara schenkt dem Abdallah ihr Herz und ihre Hand und spricht jetzt offen und mit Absicht die Worte aus, welche ihr das bedeutungsvolle Zusammentreffen im Anfang in den Mund gelegt hatte: „Es lebe Abdallah, und Mahomet sterbe!“ Der Prinz erwacht erschüttert und betrübt, doch bald findet er Trost, denn sein Ohr vernimmt die Klänge himmlischer Musik, und darin das Gebot ein anderes besseres Reich und eine andere bessere Gesellschaft zu suchen. Er fragt, welche Gesellschaft gemeint sei; ein Zufall giebt die Antwort: sein Diener Alcuzcuz bricht hinter der Scene in den Ruf aus: „Jesu Kraft stehe mir bei!“, indem er Cide Hamet und Turin kommen sieht. Die Beiden bringen, ihren Racheplan auszuführen, dem Prinzen einen mit Gift gefüllten Blumenstrauss. Eingebung von oben offenbart ihm das ruchlose Vorhaben, aber zugleich auch, dass ein Wunder das Gift unschädlich gemacht hat; so bringt er unbekümmert sich den Strauss nahe und betrachtet ihn; dabei vergleicht er in Erinnerung an seine früheren, jetzt gelösten Zweifel die Reinheit dieser Blumen, die von der Kraft des Giftes nicht berührt wurden, mit der Reinheit der Maria, welche ganz ebenso dem Gifte des Satans unzulänglich geblieben ist. Die wunderbare Errettung erhöht den Eindruck der gehabten Vorbedeutung: er beschliesst, da seine Ehe ihn nicht mehr bindet, unverzüglich der Gesellschaft Jesu beizutreten. Der Stifter dieser Gesellschaft war ihm in jener Vision in Malta erschienen; von ihm hat er als Christ den Namen angenommen; im Dienste dieser Gesellschaft will er jetzt den Tod suchen, indem er unter den Heiden das Evangelium verkündet. Die beiden Missethäter sind durch das,

was vor ihren Augen sich zutrug, gewaltig erschüttert: Cide Hamet bekehrt sich augenblicklich zum Christenthum; Turin fasst den Vorsatz, aus einem schlechten Christen ein guter zu werden und sein ruchloses Leben aufzugeben. Engelerscheinungen mit Musik und Gesang, zur Verherrlichung des Prinzen bestimmt, beschliessen das Drama.'

S. 356, 2K; 354, 2H: .. *Publicar de sus portentos*
La segunda parte. GENIOS: *Cuándo?*

Entweder sind die Bedingungen nicht erfüllt, an welche Calderon das Erscheinen des zweiten Theils knüpft, oder er selbst fand zu grosse Schwierigkeiten dabei, Dinge der Art ferner würdig behandelt vor sein Theaterpublikum zu bringen. Viel, sehr viel, das ihm das möglich gewesen und gelungen!

Aufgeregt wird Muley Mahomet zuerst durch die allerdings sehr merkwürdige Stelle im Alkoran, bei Calderon S. 326, 1K; 329, 3H:

Del imperio de Satan
(Dice) solamente fueron
María y el hijo suyo
Tan divinamente exentos,
Que no pagaron el grande
Tributo del universo.

Nach der englischen Uebersetzung des Koran von Sale (London 1764, vol. I, p. 60 *)) heisst es: „Ich habe sie Maria genannt, und ich empfehle sie deinem Schutz, und ebenso ihre Nachkommenschaft (her issue) gegen Satan." Es folgen noch manche sonderbare apokryphische Traditionen der orientalischen Christen. Gross ist bei Calderon der Aufwand dialektischen Scharfsinns im Munde des Morenfürsten bei der Untersuchung; die Auflösung findet er erst S. 341, 2K; 342, 1H. Die Gleichnisse aber, S. 341, 1K; 341, 3H, erinnern an ähnliche in fast allen Gedichten aus dem Sagenkreise Karl's des grossen. Die andere Stelle, welche den Prinzen bewegt, S. 340, 2K; 341, 3H, ist aus der Vida de San Ignacio Loyola, deren Verfasser Pedro de Ribadeneira 1611 zu Madrid 84 Jahre alt starb. Zwei spanische Ausgaben nennt Nic. Antonius, von 1586 und von 1605. Noch sind geschichtliche Personen im Drama S. 330, 2K; 333, 2H der Grossmeister des Johanniterordens Johann Paul Lazaris und der Johanniter Balthasar Mandas; S. 350, 2K; 349, 1H der Papst Innocenz der zehnte, welcher vom Jahr 1644 bis 1655 regierte; S. 351, 2K; 350, 2H der Jesuitengeneral Johann Paul Oliva, ein Genueser, gest. im Jahre 1681. Sonst gehört hinsichtlich des Inhalts vielleicht hierher: Bibliothèque universelle des Romans, Décembre 1785, p. 111—137.

S. 327, 1K; 330, 2H erklärt Calderon mit dürren Worten die beiden Engel für allegorische Personen:

*) Kap. 3, V. 30.

..Representando los dos
De su Buen Genio y Mal Genio
Exteriormente la lid,
Que arde interior en su pecho...

Damit verbinde man die Geistererscheinung S. 341, 1K; 341, 3H, wo auch ein Innerliches so einen äusserlichen Wiederschein erhält.

S. 330, 1K; 333, 1H: *Aunque es religion errada,*
Ya es religion por lo ménos,
Que de su Buen Genio da
Indicios, mostrando en eso
La piedad de su engañado
Corazon, pero dispuesto
Para mas perfectos votos.

Aecht liberale Ansicht, nach welcher Religion in jeglicher Form schon als eine von der Gnade ausgehende Disposition und Vorbereitung zur wahren geehrt und belohnt wird.

S. 333, 2K; 336, 1H: *Moger, me ir á Meca, méntras*
Tú de ceca en meca t'andas.

Sancho Pansa, D. Quixote I, Kap. 18: „..dejándonos de andar de ceca en meca y de zoca en colodra, como dicen." S. die Anmerkungen zu dieser Stelle.

S. 335, 1K; 337, 1H: *La farsa de mi fortuna*
Va de próspera en adversa.

Das Leben ein Schaupiel. S. zu La vida es sueño (Nr. 92) und zu Saber del mal y del bien (Nr. 50) I, 147, 1K; I, 24, 3H.

S. 335, 1K; 337, 1H:.. *Que á cuarteles bogando iba...*

Vergl. D. Quixote I, Kap. 41: „Dióse órden que se bogase á cuarteles en tanto que comiamos algo."

S. 337, 1K; 338, 2H: *Goces la supervivencia*
De un lanzon en el zaguan
De una casa solariega.

Parodie auf den häufig gebrauchten Wunsch bei Danksagungen: *¡Vivas eternas Edades, que cuente el sol!*

S. 337, 2K; 339, 1H fgg. Vortrefflich leiten in diesem Theile des zweiten Akts die Ausbrüche des Stolzes, der Rachsucht und die dann folgenden Stürme aller Leidenschaften bei den Mohammedanern ein zu den entgegenstehenden Tugendäusserungen, durch welche der Grossfürst dem Christenthum demnächst immer mehr und mehr gewonnen wird.

S. 339, 2K; 340, 3H: *Que me encargar*
No decir que en el vecina
Casa con otros soldados
Estar....
Porque si me lo decir,
Dar palos en el barrigas;
Y asf me importar caliarlo.

Das ist weit komischer, weil es viel einfältiger ist, als die berühmte Rede des Fabio im lauten Geheimniss III,358,1K; I,424,1H (*Mas no esperes que jamas Te diga esto, ni otra cosa*).

S. 340, 1K; 341, 1H:

¡Qué bien aquel
Gran cortesano decia,
Contra el sentir de quien dijo
Ser valientes las desdichas,
En fe de atreverse á todos!
Pues al ver cuán de cuadrilla
Lidian tan acompañadas,
Que nunca una sola lidia,
Las motejó de cobardes.

Calderon führt häufig Cortesanos als Gewährsmänner von Sprüchwörtern, Sentenzen und Conceptos an, und meinte damit gewisse berühmte und elegante Schöngeister am Madrider Hofe. So Los empeños de un acaso III,280,1K; II,200,2H: *Á eso dijo un cortesano: ¡Con ese recado al toro!* Guárdate de la agua mansa IV,350,2K; II,384,1H: *Un cortesano, que era, Decia, el engaño la cosa, Que mas y que ménos cuesta.* El maestro de danzar I,607,2K; II,78,1H: *Enseñadle, respondió Un cortesano discreto, Á que hable á cada uno Siempre en su amor, que con eso Hablará á gusto de todos.* Afectos de odio y amor II,42, 1K; II,106,2H: *Bien un cortesano dijo Que nunca á los Reyes falta Caudal de premiar servicios.* Ántes que todo es mi dama IV,416,1K; III,550,1H: *¡Ay, Lisardo, qué bien dijo Un discreto cortesano que era contagio el amor!* Ueber die hier vertheidigte Meinung vergl. zu La vida es sueño (Nr. 92) I,14,2K; I,11,1H.

S. 340, 2K; 341, 2H:

..á que esas líneas
Llegan á tu oido mas
Pronunciadas, que leidas.

Merkwürdig, welchen Vorzug in Beziehung auf Eindruck und Wirkung Calderon hier der viva vox vor der Schrift giebt. Aber dies bereitet auch vor zu der wunderbaren Erscheinung des heiligen Ignatius von Loyola und des Moren, die ein Hellsehen für den Grossfürsten wird. In Hinsicht auf die Kunst eine über alles Lob erhabene Scene. Welcher Schauspieler unter den jetzt lebenden könnte wohl die Rolle des Grossfürsten hier nur einigermassen zur Befriedigung der Zuschauer geben? Unsere Drillinge können nur sehr entfernt damit verglichen werden.

S. 347, 2K; 347, 1H:

¿Que tarde se puede hacer
De buen Moro buen Cristiano
Comun proverbio no fué?

Ein höchst wunderbarer Spruch, von der Weisheit auf der Gasse entlehnt. Damit stimmt trefflich, wie der schlechte Christ (Turin) und

der schlechte Mohammedaner (Cide Hamet) ganz aus denselben Grundsätzen nach demselben Zweck hin brüderlich vereint handeln, S. 352, 1K; 350, 3H. Hierbei wollen wir den freimüthigen Ausspruch unseres Dichters zur Beherzigung hervorheben, S. 355, 1K; 352, 3H:

.. Casi un beneficio mesmo
Pasar de Moro á Cristiano
Que de mal Cristiano á bueno.

S. 348, 1K; 347, 2H kommt abermals eine alte Letra vor, welche hier eingeführt wird, weil bekannte Töne und Lieder besser das Herz treffen. Es sind die vier Verse:

¡O loca esperanza vana,
Qué de siglos ha que estoy
Engañando el dia de hoy
Y esperando él de mañana!

Zara bemerkt dabei:

Por mí este antiguo concelo
Sin duda que se escribió,

ganz wie das Thema:

Ven, muerte, tan escondida etc.

in El mayor monstruo los celos I, 449, 2K; I, 499, 3H als *Letra antigua* benutzt wird. S. zu Nr. 63.

S. 350, 1K; 349, 1H: *.. Á dar en Roma por todo.*

S. zu La señora y la criada (Nr. 35) IV, 524, 1K; II, 45, 1H.

S. 351, 2K; 350, 2H: *Apenas Joan Pablo Oliva,*
General desta suprema
Religion, que, siendo sola
Una compañía, mas guerra
Hace al Infierno que muchos
Ejércitos...

Vergl. El sitio de Bredá I, 250, 2K; I, 121, 3H: *..un colegio é iglesia De los Padres Jesuitas; Que hasta aquí su celo llega.*

---

103. La Sibila del Oriente y gran Reina de Sabá. (Die Sibylle des Morgenlandes und grosse Königin von Saba.) III, 200K; IV, 199H.

Dies ist in geschichtlicher Hinsicht eine Fortsetzung von Los cabellos de Absalon (Nr. 62), hat aber übrigens einen wesentlich verschiedenen Charakter.

Akt 1. Salomon unter Musik entschlummert auf seinem Thron und erblickt im Traum eine himmlische Erscheinung, deren Gesicht verschleiert ist. Durch sie verheisst ihm Gott, zu erfüllen was er wünscht. Er bittet um Weisheit. *) Die Bitte wird gewährt. — Sa-

*) Aus der Bibel, 1. Kön. 3, 5 fgg. Vergl. Josephus, Antt. Jud. VIII, 2, 1.

lomon erwacht. Hiram*), König von Tyrus, und Kandaces**), König von Aegypten, nahen sich demüthig dem Salomon, seine Befehle zu vernehmen. Er gebietet dem Kandaces, das duftende Holz vom Libanon zum Bau des neuen Gotteshauses zu schaffen, und dem Hiram, nach Indien zu gehen und dort die gelehrte Kaiserin von Saba, Saba genannt, um Spezereien für den Tempel zu bitten. Sie versprechen Gehorsam.

Saba. Ein Wald. In der Ferne ein Felsen. Die schwarze Königin, von Gott begeistert in seligen Stunden wie die jetzige, eilt herab unter ihre schwarzen Begleiter und Mägde mit fliegendem Haar, verwirrtem Gewand, Baumblätter in den Händen, worauf die Seherin geschrieben was sie geschaut. Sie weissagt vom dreieinigen Gott und vom erwarteten Christus in gigantischen Worten. Dann streut sie die Blätter in den Wind, und sinkt ohnmächtig nieder. Einige Blätter werden gesammelt: sie enthalten eine Weissagung auf den himmlischen Baum (das Kreuz), dessen süsse Frucht alle Welt vom Uebel befreien wird. Die Prophetin erwacht; sie schämt sich und flieht. Da landet das Schiff des Hiram. Er überbringt der Fürstin den Auftrag seines Herrn und erzählt von dessen Weisheit und Reichthum. Sie hat sich bis jetzt für unerreicht in beiden Gütern gehalten, und entschliesst sich sogleich den gepriesenen König zu besuchen, um mit ihm den Wettstreit zu beginnen.

Akt 2. Der Berg Libanon. Hiram, Saba und ihre schwarzen Dienerinnen und Diener ruhen von der Reise aus. Die Königin entschlummert allein unter einem einzeln stehenden Baume, von dem es heisst:

Grad und gleich erhebt sein Stamm sich
Bis zu seinem fernen Wipfel;
Auf der Riesenpyramide
Ruhet eine grüne Wolke.

Die beiden von Salomon zum Tode verurtheilten Flüchtlinge Simei und Joab***), aus ihrer Höhle schleichend, wecken die Prophetin. Der eine steht rechts vom Baum, der andre links; sie erzählen ihre Verbrechen. Saba verspricht ihnen, bei Salomon für sie zu bitten: Simei hofft auf Gnade, Joab verzweifelt. Abermals ergreift der Geist Gottes die Seherin. Sie schaut im Baum das Kreuz, und den Herrn

*) Von einer persönlichen Zusammenkunft des Salomon und Hiram sagt die Bibel nichts; auch Josephus (VIII, 2, 6—8) hat nur die Briefe beider Fürsten aufbewahrt, nach seiner Angabe aus den tyrischen Archiven.

**) Eigentlich war dies der Name der Königinnen von Meroe oder Saba, vergl. die Ausleger zu Josephus A. J. VIII, 6, 5. Der ägyptische König im Dienst des Salomon ist eine Dichtung des Calderon, welche, wie vieles Andere in diesem Stück, lebhaft an die sinnreichen arabischen Märchen erinnert.

***) Vergl. Los cabellos de Absalon (Nr. 62) und 1. Kön. 2, 5 fgg.

und die beiden Schächer. Das Geräusch kommender Holzhauer, an deren Spitze Kandaces, treibt den Geist Gottes nicht aus ihr. Sie verlangt, der Baum solle stehen bleiben. Der Heide Kandaces sagt unschlüssig weder Ja noch Nein; ein Hebräer fällt ihn aber: es entströmt ihm Blut, die Erde bebt; Alle zittern, nur der Hebräer weiss es natürlich zu erklären. Der Baum scheint Palme und Cypresse und Ceder; die Sibylle schaut in der Ceder den Vater, in der Palme den Geist, in der Cypresse den Sohn symbolisirt.

Jerusalem. Salomon betrachtet entzückt von den Zinnen seines Palastes, wie das ungeheure Werk würdig emporsteigt. Hiram und Kandaces melden die Ankunft der Königin von Saba, der Sibylle des Morgenlandes. Unter Jauchzen des Volks, unter Musik und Gesang, von ihren Schwarzen umgeben, fährt die schwarze Königin, deren Augen strahlen wie zwei Sonnen, auf einem Wagen vor den goldenen Thron des weisen Königs.*) Sie bittet um das Leben des Simei und Joab. Er verspricht, dem Einen zu vergeben, dem Andern nicht: sie möge in ihrer Weisheit bedenken, wer von Beiden den Tod verdient habe und wer Gnade. Dann besteigt er mit ihr den Wagen, und der feierliche Zug schliesst den Akt.

Akt 3. Jerusalem. Garten des Palastes. Salomon und Saba in gegenseitiger Liebe entzündet. Er erräth ein Räthsel eines Hoffräuleins der Königin. Sie hat eine gemachte Blume unter den natürlichen des Gartens in der Ferne aufgestellt: jene soll er herausfinden. Bald gelingt es ihm. Die Bienen fliegen nicht auf die künstliche Blüte. Er entschläft. Eine zweite Erscheinung**), drohend, warnt ihn vor den Weibern eines andern Glaubens. — Kandaces hat den Befehl von Salomon erhalten, eine Brücke vom Berg Moria zum Golgatha (Calvarius) zu bauen. Jener Wunderbaum vom Libanon hat nirgends im Tempel passen wollen: bald ist er zu gross gewesen, bald zu klein; hier wird er nun zu dem verächtlichen Dienst einer Brücke über den Bach Cedron gebraucht. Er wird mit Blumen und Laub geziert. Denn der König will hinübergehen. — Salomon mit Saba vor der Brücke. Sie stellt ihm die Gefangenen, den Joab und Simei, vor. Salomon fragt sie, wer den Tod verdiene; sie entscheidet für Simei, weil er seinen König David gelästert hat. Salomon verwirft ihr Urtheil. Er ist hier Vollstrecker der Befehle des Vaters. Dieser hätte dem Simei die Beleidigung gegen sich vergeben; aber Joab hat Absalom gemordet, als Gott ihn schon gestraft hatte: ihm

*) Vergl. 1. Kön. 10. 2. Chron. 9. Josephus (Antt. Jud. VIII, 6, 5) legt ihr eine ziemlich langweilige Rede in den Mund, welche er wahrscheinlich aus dem Buche der Könige verfertigt hat.

**) Aus 1. Kön. 9, 2—9.

würde der Vater nicht vergeben haben, denn er hatte sich gegen Gott versündigt. Die Seherin, hingerissen von der Weisheit des Spruchs, wird plötzlich durchzückt von dem Geist Gottes in seiner vollen Herrlichkeit. Ihr Auge flammt, laut schallt ihre Stimme: sie sieht in dem Baum das seligmachende Kreuz, das schon dem Adam verheissen ist als Ersatz für die verlorene Unschuld, das seinem Sohne Seth der Engel, der Wächter des Paradieses, in der Ferne gezeigt hat, das, nach der Sündfluth auf dem Libanon erwachsen, von Kandaces hierher gebracht ist um ein besserer Tempel zu werden an jenem Tage, an welchem im Gottmenschen die Sünde der Welt getilgt wird. Dankbar und gläubig verehren Salomon und die Andern die Worte des göttlichen Weibes, durch dessen Mund der Herr die Tiefe seiner Gnade und seines Reichthums ahnen lässt.

Die allgemeinen Züge, in denen der Dichter die Begeisterung der Sibylle schildert, ihre Art die Orakel zu geben u. s. w. sind nicht von ihm erfunden, sie sind aus der uralten Dichtung entlehnt, welche schon Virgil vorgefunden hat und benutzt im Anfang des sechsten Buchs der Aeneide. S. die Ausleger daselbst, und zu Virg. Ecl. 4 und Aen. III, 441—452. Wahrscheinlich hat Calderon diese Stellen in einer Uebersetzung vor sich gehabt. Die Sage ist begründet in der Ewigkeit der Seele und ihrer Kraft, sich zuweilen den Banden des Leibes zu entwinden.

Die grossartige Behandlung des Calderon schliesst sich übrigens äusserlich an den völlig märchenhaften Charakter, welcher der Königin von Saba im Mittelalter bei Malern und Dichtern zu Theil geworden war. Bei den Franzosen war sie „la belle Sauvage", und in dem altenglischen Gedicht auf den mythischen Alexander von Adam Davie, aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts, lesen wir von den Makrobiern:

In heore[1] *lond is a cité,*
On[2] *of the noblest in Christianté,*
Hit hotith[3] *Sabba in heore langage.*
Thennes cam Sibely savage,
Of al theo world theo fairest quene
To Jerusalem, Salomon to seone[4].
For hire fairhed[5] *and for hire love*
Salomon forsok his God above.

Mandinga gehört nach der alten Tradition nothwendig als Folie zu Salomon: er ist kein andrer als unser „visirliche Marcolphus", von dem schon die bekannte Stelle des Guilielmus Tyrius (l. XIII, c. 1) bemerkt: „Et hic fortasse est, quem fabulosae popu-

[1]) their [2]) one. [3]) is called. [4]) see. [5]) fairness.

larium narrationes Marcolfum vocant, de quo dicitur, quod Salomonis solvebat aenigmata, et ei respondebat, *aequipollenter iterum solvenda proponens.*" Ein solches Räthsel des Mandinga haben wir hier S. 214, 1K; 209, 3H:

Soble un álbol, que no es álbol,
Estaba un pájalo puesto,
Que no es pájalo, y cantó.

Ueber Räthsel der Art vergleiche man zu Bürger's Ballade Der Kaiser und der Abt*). Nachweisungen über Salomon und Marcolphus findet man in den im literarischen Grundriss z. Gesch. d. d. P. von v. d. Hagen und Büsching S. 347 fgg. citirten Büchern. Vergl. Ebert's bibliogr. Lexikon Nr. 4926: „Collationes, quas dicuntur fecisse mutuo rex Salomon sapientissimus et Marcolphus facie deformis et turpissimus, tamen, ut fertur, eloquentissimus."

In der begeisterten Prophezeiung vom Kreuz hat, wie schon O. v. d. Malsburg bemerkt**), „Calderon aus den verschiedenen Traditionen und Legenden gewählt, was ihm zu seinem poetischen Zwecke vorzüglich zu dienen schien". Wir fügen hinzu:

S. 217, 1K; 212, 1Il: *En el Líbano le puso,*
Y como cosa divina
Los siglos le veneraron
Y los hombres le acreditan
Por palma, cedro y cipres;
Porque no se determinan,
Si es cipres, si es palma ó cedro,
Aunque todo parecia.

Nach der Tradition der griechischen Christen in der Paracletice***) p. 41. 62. 69. 158 †) (ed. Venet. 1625 ap. Ant. Pinellum) waren die drei Bestandtheile Cypresse, Fichte (nicht Palme) und Ceder. Nikolaus, Metropolit von Corcyra, hat daraus in den Epigrammen an das heilige Kreuz ††) folgende zwei wunderliche Wörter gebildet, welche die griechischen Wörterbücher mit Recht abweisen:

Ἐν σοὶ με σώζει προσπαγεὶς ὁ δεσπότης
Τῷ πευκοκέδρῳ καὶ κυπαρισσοξύλῳ.

Diese ganze Annahme und Alles, was Calderon sonst über diesen

*) S. Balladen und Romanzen der deutschen Dichter Bürger, Stolberg und Schiller, Berlin 1827, S. 91.

**) In der Einleitung zu diesem Stück, Bd. 4 seiner Uebersetzung, S. XVI.

***) S. Leo Allatius, de libris ecclesiasticis Graecorum p. 306 (p. 206 des Abdrucks hinter vol. V von Fabricius Bibliotheca Graeca).

†) P. 158: *Ἡ ἐκκλησία βοᾷ σοι, Χριστὲ ὁ θεός, ἐν πεύκῃ καὶ κέδρῳ καὶ κυπαρίσσῳ, προσκυνοῦσά σε.*

††) Leonis Allatii Excerpta Graecorum sophistarum ac rhetorum, Romae 1641, p. 399.

Gegenstand vorfand*), beruht wohl auf der ehemaligen Auslegung von Jesaias 60, 13: „Et gloria Libani ad te veniet in cyparisso et pino et cedro simul, ut glorificetur locus sanctus meus.“ „Die Herrlichkeit Libanon's soll an dich kommen, Tannen, Büchen und Buchsbaum mit einander, zu schmücken den Ort meines Heiligthums.“ Warum Calderon aber statt Fichte (pinus) Palme gewählt, weiss ich nicht. Wissentlich ist er wohl nicht von der älteren Annahme abgewichen. Man vergleiche zu La devocion de la Cruz (Nr. 96).

S. 216, 2K; 211, 2H: *Llamó Adan á Set su hijo,*
Que de toda su familia etc.

Die Gesandtschaft des Seth nach dem irdischen Paradiese ist aus dem Evangelium Nicodemi cap. 19 (Fabricii cod. apocr. N. T. t. I, p. 278). Man vergleiche die Abhandlung: Sonderbare Meinungen und Visionen von dem Stammvater der Menschen, Adam, in den Curiositäten II, 506.

S. 217, 1K; 211, 3H: *..me des sepultura*
En Hebron; y mira encima
De mi sepulcro, que un árbol
Nace...

Hieronymus, Comment. in Matth. cap. 27, hegt die Meinung, Adam sei neben Hebron begraben. Auch dies beruht auf früheren zum Theil rabbinischen Auslegungen des alttestamentalischen Buches Josua Kap. 14, V. 15: „Aber Hebron hiess vor Zeiten Kiriath Arba, der ein grosser Mensch war unter den Enakim.“ Man sehe die Deutungen der Rabbiner in des Andreas Masius: Josuae imperatoris historia explicata, cap. 14.

S. 217, 2K; 212, 2H: *..al monte, en que habita*
La calavera de Adan,
Pues Calvario se apellida.

Der Schädelberg, auf dem Christus den Tod erlitt, war dem Adam als Begräbnissplatz angewiesen, „damit der zuerst die Wirkung des Bluts Christi empfinden solle, der der erste Urheber der Sünde gewesen“. Epiphanius c. haer., haer. 46: „Ὡς καὶ ἐν βίβλοις εὑρήκαμεν, τὸν Κύριον ἡμῶν Ἰησοῦν Χριστὸν ἐν τῷ Γολγοθᾷ ἐσταυρῶσθαι, οὐκ ἄλλη που ἀλλ' ἢ ἔνθα ἔκειτο τὸ τοῦ Ἀδὰμ σῶμα.“ Vergl. Athanasius Quaestt. ad Ant. qu. 47 (t. II, p. 350, Coloniae 1686); Chrysostomus in Evang. Joann. homil. 84; Theophylact. in cap. 15 Marci; unter den Lateinern: Tertullianus adv. Marcionem l. II, c. 25 (p. 783, Parisiis 1584); Ambrosius epist. 19, p. 1169.

*) Wahrscheinlich sich stützend auf Gretser, de cruce lib. I, cap. 5, wo man die Meinungen der einzelnen Schriftsteller angeführt findet.

X.

Dramen aus der Heiligenlegende.

(Comedias de Santos.)

Nr. 104—108.

Diese, seit mehr als einem Jahrhundert in Folge der radikalen Veränderung der Denkart in der ganzen Christenheit ausgestorbene, Gattung schliesst sich äusserlich und geschichtlich genommen an die früheren Mysterien *). In Spanien waren sie seit der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, wo das Schauspiel allgemeines Bedürfniss geworden, der Mittelpunkt aller Bühnenspiele. **) Vor den biblischen Geschichten hatte man doch im Ganzen zu viel Scheu, um sie auszumalen oder mit Sagen und Fabeln zu mischen. Aber die Legende bot ihrer Natur nach dazu reichlichen Stoff. Man ist jetzt sehr geneigt, die Menge jener Schauspiele sowie die Neigung dazu als Ergebniss einer planmässigen Leitung der Geistlichkeit zu betrachten. Aber der Geschmack an dergleichen lässt sich wohl weder durch Kunstgriffe noch durch Gewalt hervorrufen, wo er nicht ist, noch durch solche Mittel hemmen und ersticken, wo er ist. Ausserdem geht diese Ansicht hervor aus dem traurigen Irrthume, als könne ein wesentlicher Gegensatz lange Zeit Statt finden zwischen den verschiedenen Klassen einer und derselben bürgerlichen Gesellschaft, und die Einen im Verderben der Andern ihren Vortheil finden. Gewiss muss jeder unparteiische Beurtheiler auch von Seiten des rein ästhetischen Werthes unter den Dramen des Lope de Vega, Moreto, Calderon und der Andern gerade den Heiligenstücken den

*) Ausführliche und sehr belehrende Uebersicht des Inhalts, Scenarien, vieler französischer Mysterien geben die Brüder Parfait, Histoire du Théâtre François, in den drei ersten Theilen. So sind auch durch den Druck vollständig aufbewahrt: Mystère de St. Cristofle, Myst. de St. Nicolas u. aa.

**) Agustin de Roxas im Viage entretenido (bei Pellicer Tratado I, 121) versichert,

Que alfin no quedò poeta
En Sevilla, que no hiciese
De algun santo su Comedia.

ersten Rang einräumen. Ich meine, den eigentlichen Comedias de Santos, nicht aber auch den Comedias divinas im weiteren Sinne: denn bei den letzteren ist oft geringere Begeisterung und lokale Rücksicht merklich. Ein gläubiger Christ, welcher einmal seine Zeit damit hinbringt Schauspiele zu dichten, wird doch auch natürlich seine beste Kraft daran setzen, die Zeugen und Bekenner des ihm für wahr geltenden Glaubens durch seine Kunstschöpfungen zu verherrlichen. Und diese Erscheinung ist so in der Ordnung, dass vielmehr das Umgekehrte den Philosophen in Erstaunen setzen müsste. Die Griechen machten ihre Heroen und Heroinen zu Helden und Heldinnen ihrer Tragödien. Auf ähnliche Art machten es die Christen: die grossen Hauptmärtyrer und Blutzeugen nahmen den ersten Platz ein; andere Personen hatten zugleich religiöse und volksthümliche Bedeutung (waren Diöcesanheilige), wie Bonifacius, Anscharius, Otto in gewissen Distrikten von Norddeutschland. Das Wesen der spanischen Schauspiele, in welchen die Verbreiter des Glaubens verherrlicht werden sollen, mag etwa in Folgendem zu suchen sein. Es ist darin der Kampf des guten Geistes, aufgefasst als heiliger Geist, und seiner untergeordneten Diener, der Engel, mit den entgegengesetzten negirenden Geistern, ebenso Fundament wie Firmament. Zwischen diesen beiden Extremen in der Mitte, zwischen den guten Principien und den secundären abgefallenen Wesen, schwebt und schwankt der Mensch mit seinem angebornen freien Willen. Beide Geisterklassen suchen sich wechselweise desselben zu bemächtigen, und bald ist der Einzelne ein Spielzeug des Bösen, bald ein Organ des Guten. Das Eigenthümliche vorliegender Tragödien liegt nun darin, wie der heilige Geist (die Gnade) die Lockungen des Bösen so benutzt und wendet, dass der freie Wille, das Princip der Persönlichkeit des Menschen, die Handhabe seines früheren Falles, im Menschen geläutert wird, und geschickt gemacht die Gnade aufzunehmen und deren Organ zu werden. Der gute Geist siegt also, indem der Mensch (der dadurch zum Heiligen, d. i. geheiligt wird) diesen seinen eigenen freien Willen mit Freude als Opfer darbringt, und dafür ihn selbstständig zurück erhält und nun ein bewusstes Organ des heiligen Geistes wird. Damit ist dann meist der Zweck des irdischen Lebens erfüllt. Die Prüfungszeit ist vorüber. Engel tragen die Seele in die höhere Welt; und was der Heilige nur schwach und stückweise im Leben ausrichten konnte erhält erst Vollendung und Glanz durch den mit seinem Tode verknüpften Segen. Dieser Charakter zeigt sich im Cyprian, in Chrysanthus, in Eugenia. Erscheint aber der Heilige schon beim Beginn des Schauspiels als vollendet, so wirkt er auf die andern zu regenerirenden Menschen wie ein eingefleischter Engel mit unbeugsamem Willen.

Der Inhalt der fünf Comedias de Santos des Calderon ist aus: Acta fabulosa et apocrypha entlehnt. Er fällt also gänzlich dem Gebiet der Kunst anheim, und Maler wie Dichter haben ihn zu benutzen verstanden.

---

104. El Purgatorio de San Patricio. (Das Fegefeuer des Patricius.) I, 50 K; I, 149 H.

Zuerst gedruckt 1635, und wahrscheinlich eines der frühesten der eigentlichen Heiligendramen Calderon's.

'Akt 1. Irland. Der heidnische König von Irland, Egerius, sieht im Traum von dem Munde eines Jünglings eine Flamme ausgehen, die seine beiden Töchter Polonia und Lesbia verzehrt, ihn selbst aber unberührt lässt. Zwei gefangene Christen, einem Schiffbruch auf seiner Flotte entronnen, treten vor ihn: der eine von ihnen ist der heilige Patricius, ein frommer Mann, der schon manche Wunderthat verrichtet hat, der Andre ein Krieger Namens Ludovicus Enius, der in allen seinen Aeusserungen der Lehre Christi Hohn spricht und sich in der Erzählung der wildesten Schandthaten gefällt. Egerius entdeckt in Patricius eine Aehnlichkeit mit dem Jüngling des Traumes; Patricius deutet diesen so, dass die von seinem Munde ausgehende Lehre des Evangeliums einst auch Polonia und Lesbia fortreissen werde. Der König weist seine Auslegung mit Hohn zurück, und schickt den heiligen Mann, um ihn zu demüthigen, zu gemeiner Arbeit auf das Land; den Ludovicus aber, der ihm zusagt, setzt er in sein volles Vertrauen ein. Ludovicus muss dem Patricius versprechen, dass Beide sich lebend oder todt in dieser Welt noch einmal sehen wollen. Letzterer wird zu dem Orte seiner neuen Bestimmung abgeführt.

Hütte des Bauers Paulin. Hier hält sich des Egerius Admiral Philippus aus Furcht vor der Ungnade des Königs verborgen und vertreibt sich die Zeit mit Paulin's hübscher Frau, die sich ihm ohne Bedenken mit voller Leidenschaft hingiebt. Patricius, der unter Paulin's Aufsicht dienen soll, wird hieher gebracht; Philippus nimmt das Anerbieten seines Begleiters, des Hofmannes Leogarius, an, ihn bei dem Könige wieder einzuführen, und geht mit diesem. Paulin's Frau empfindet die Trennung schmerzlich, doch tröstet sie sich, da ihr Patricius auch ganz gut gefällt. Zu ihrem und ihres Mannes Erstaunen betet der Heilige zu Gott. Sein Schutzengel erscheint ihm. Er bringt ihm die Aufforderung zu dem grossen Werke der Bekehrung Irlands, und entführt ihn aus der Gefangenschaft, damit er nach Rom gehen und dort die Aufträge des heiligen Vaters empfangen könne.

Akt 2. Drei Jahre nachher. Am Hofe des Egerius. Zweikampf zwischen Philippus, der früher Polonia's Gunst besessen, und ihrem jetzigen Liebling Ludovicus. Der König kommt dazu, schon aufgebracht gegen die Christen, weil er eben erfahren hat, dass Patricius in seinem Reiche mit grossem Erfolg das Christenthum lehrt. Ludovicus kann sich auch in seiner Gegenwart nicht mässigen, und wird gefangen gesetzt. — Gefängniss. Ludovicus, ergrimmt über den Schimpf der Gefangenschaft, will sich selbst tödten; doch eine in ihm aufsteigende Erinnerung, dass er Christ ist, hält ihn vom Selbstmorde zurück. Rasch indessen unterdrückt er auch diese Stimmung: er möchte leben, nur um noch recht viele Schandthaten ausführen zu können. Da tritt Polonia ein: sie hat die Wachen bestochen, und befreit ihn.

Gebirge. Ludovicus ermordet Polonia auf der Flucht, denn er ist ihrer überdrüssig: sie ruft im Tode den Gott des Patricius an. Der Mörder entweicht. Egerius, der mit seinen Begleitern der Spur der Entflohenen gefolgt ist, findet unter Rosen den Leichnam Polonia's. In dem Schmerz über den Tod der geliebten Tochter wird er durch den Ton einer ernsten Stimme mächtig berührt: es ist die des Patricius, der Irland durchzieht, das Volk zur Busse zu mahnen. Egerius möchte jetzt wohl einmal von der christlichen Unsterblichkeitslehre hören, um zu wissen, ob Polonia wirklich in einer andern Welt noch lebe; allein Patricius Worte genügen ihm nicht, er will ein Zeichen sehen. Auf des Heiligen Gebet erwacht Polonia zum Leben und fleht unter Anrufung des Namens Christi laut um Vergebung ihrer Sünden. Der heidnische König sieht auch darin nur Zauberkünste des Christen: nicht eher will er glauben, als bis er etwas von jener andern Welt, von der Patricius lehrt, leibhaftig mit Augen geschaut habe. Da betet Patricius zu Gott, dass er sich noch einmal in seiner ganzen Macht, aber auch in seiner ganzen Furchtbarkeit offenbare, um die Gewalt des Irrthums für immer zu brechen. Die Gewährung der Bitte erfolgt: ein guter Engel verkündet sie ihm; ein böser sucht vergeblich die Vision zu stören. Nicht fern von hier liegt in einsamer Wildniss eine Höhle: wer in diese mit durchaus bussfertigem Herzen eintritt, der schaut darin die Vorgänge der Hölle, des Fegefeuers und des Himmels und wird selbst der Reinigung des Fegefeuers schon jetzt theilhaftig; wer aber ohne Busse sie zu betreten wagt, muss unfehlbar den Tod leiden. Der Heilige führt den König und sein Gefolge zu dem bezeichneten Orte. Entsetzen ergreift Alle bei dem Anblick seiner Schrecknisse; nur Egerius behält hier seinen trotzigen Muth. Vergeblich von Patricius gewarnt, dass er nicht ohne Busse die Höhle betrete, steigt er in sie hinab und versinkt darin.

Akt 3. Mehrere Jahre nachher. Hauptstadt Irlands. Nacht. Ludovicus streift mit Paulin, den er als Diener mitgenommen hat, umher, seinen Gegner Philippus aufzusuchen und an ihm Rache zu nehmen. Paulin erzählt seinem Herrn, was er über den jetzigen Zustand Irlands erfahren hat. Lesbia führt seit ihres Vaters Tode die Regierung; sie und ihr ganzes Reich ist durch Patricius, der jetzt auch nicht mehr lebt, zum Christenthum bekehrt worden. Paulin will auch von Polonia erzählen, doch Ludovicus, in einer Regung von Gewissensangst, unterbricht ihn und will von ihr nichts hören. Darauf begegnet er einem verhüllten Manne, der ihn schon zweimal in seinen Anschlägen auf Philippus gestört hat, von Neuem und vernimmt, wie dieser seinen Namen ruft. Ludovicus folgt ihm lange vergeblich; endlich findet er ihn und reisst ihm die Verhüllung ab — da sieht er ein Todtengerippe und hört dessen Worte: „Ich bin Ludovicus Enius!“ Plötzlich tritt das Bewusstsein seiner Sünden in seiner ganzen Furchtbarkeit vor seine Seele, aber mit diesem zugleich erwacht in ihm auch der Gedanke an die unendliche Barmherzigkeit Gottes. Er betet zu Gott, dass er ihn nicht mit seiner Strenge richte, sondern ihm den Weg der Gnade zeige. Da ertönt von oben Musik und das Wort: Fegefeuer! Dies Wort erinnert Ludovicus an das Fegefeuer des Patricius — denn so nennt man jetzt jene Höhle, in die Egerius versank, zugleich gedenkt er des dem Heiligen gegebenen Versprechens, ihn noch einmal zu sehen, und erkennt so den ihm angewiesenen Pfad des Heils.

Wildniss. Ludovicus, auf dem Wege nach dem Fegefeuer des Patricius, begegnet der Polonia, welche als Einsiedlerin in dessen Nähe wohnt. Beide halten die Erscheinung ihres Auges für ein Blendwerk der Hölle, bestimmt sie zu versuchen; zuletzt erst erkennen sie, dass sie sich in leiblicher Gestalt gegenüberstehen. Die Einsiedlerin vergiebt dem reuigen Sünder und segnet sein Vorhaben. — Vor dem Eingang der Höhle. Mönche, denen die Obhut über das Fegefeuer des Patricius anvertraut ist, empfangen den Ludovicus. Er versichert, dass einzig der Wunsch sich von seinen Sünden zu reinigen ihn treibt, und erhält die Erlaubniss, ohne weitere Vorbereitung in die Höhle einzutreten. Während er darin ist, kommt Polonia mit Lesbia und Philippus: diese waren in die Wildniss gegangen, um Polonia's Einwilligung zu ihrer Verbindung einzuholen; jetzt wollen sie das Ende von Ludovicus Wagniss erfahren. Zuletzt verlässt dieser die Höhle in schwerer Betäubung. Allmählich sich erholend spricht er den Entschluss aus, fortan an diesem Orte in gänzlicher Zurückgezogenheit als Büssender zu leben, denn wer das geschaut und erlebt habe, was er, könne unmöglich an Rückkehr in die Welt denken. Auf des Priors Aufforderung giebt er genaueren

Bericht. Zuerst hat er alle Schrecknisse der Hölle gesehen und selbst empfunden, fortwährend suchten ihn böse Geister höhnend von seinem Vorhaben abzuziehen, aber er konnte Alles durch Anrufung Christi überwinden. Darauf ward er in den Wirbel des Fegefeuers gerissen: hier stärkte ihn der Anblick der freudig zum Himmel aufschauenden Seelen mit neuer Kraft. Endlich kam er bis in die Nähe der himmlischen Stadt, in die er als sterblicher Mensch nicht eintreten durfte; doch vor derselben kam ihm Patricius mit lobsingenden Engeln und Heiligen entgegen, ihm Glück wünschend, dass er standhaft ausgeharrt und sein Versprechen vor dem Tode noch erfüllt habe.'

Obgleich dieses Stück für jetzige Leser nicht so erfreulich sein kann als für das Publikum, für welches Calderon dichtete, obgleich in dem Verhältniss der beiden Prinzessinnen zu Philippus, Leogarius und Ludovicus Manches flüchtig und unbefriedigend erscheint, obgleich der Dialog ungelenk ist und die Uebergänge schroff, so werden doch diese kleinen Flecken getilgt in der Fülle der Herrlichkeit des religiösen Geistes, der dies wunderbare Werk durchweht. Die Rohheit, die Herrschaft des Grausens, der Tücke, der Lieblosigkeit bei den Heiden, gegenüber der Alles duldenden, Alles besiegenden Liebe des Christen Patricius, dem Licht der Wahrheit, dem Geist der Gerechtigkeit im christlichen Gott, da der Schmerz Strafe, die Freudigkeit Belohnung ist; wie dem reuigen Sünder die Pforten der Gnade nicht verschlossen sind, an Ludovicus bewiesen: dies zusammen bildet eine der bedeutendsten Apologien des Christenthums.

Die komischen Scenen haben Aehnlichkeit mit manchen bei Lope de Vega, ja in altenglischen Lustspielen. Calderon hat nämlich hier, was sonst bei ihm gar nicht vorkommt, eine 'im eigentlichen Sinne' ungetreue Ehefrau. Denn so leidenschaftlich bei ihm die Mädchen sind, so rein hält er sonst in seinen Gedichten das eheliche Band. Hier ist es aber auch eine thierische Heidin.

Die Legenden von Patricius siehe in: Acta Sanctorum vom 17ten März *). Vergl. Les vies des Saints (Paris 1739), t. III, p. 216. Patricius war geboren 377 bei Al-Cluyd in Schottland, ging zuerst 413 nach Irland, und dann 432 noch einmal. Der Anfang der Sage vom Fegefeuer lautet im Breviarium Romanum also **): „Da Patricius das sehr thierische Volk von seinem Irrthum abbringen wollte, vornehmlich durch die Angst vor den Qualen und die Liebe höherer Freuden, so sagten sie, sie würden niemals durch seine Worte und

*) Mart. t. II, p. 588.

**) Acta Sanctt. Boll. l. c. Nach der Angabe der Bollandisten zuerst in der Venediger Ausgabe von 1522, und nicht in den früheren von 1479 und 1490.

Wunder sich zu Christus bekehren, wenn nicht einer von ihnen jene Qualen der Bösen und Freuden der Seligen anschauen könnte, so dass sie vielmehr durch das Sehen der Dinge als durch ihre Verheissung vergewissert würden" u. s. w. Gegen Ende: „Mehrere haben damals und in späterer Zeit die schauerliche Höhle betreten. Doch ist es Sitte, dass der Bischof einem Jeden abräth und ihm eine leichtere Busse vorschlägt, wegen des Grausens, das ein nicht ganz gerüstetes Gemüth zu Boden werfen kann."

Schon zu Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts war indess diese Sage nicht mehr allgemein, wie aus dem Hinabsteigen des Fortunatus, der um diese Zeit gedichtet ist*), erhellt. Denn bei den Schrecknissen, welche Fortunatus dort erfährt, ist doch von jenem Anblick des Zustandes der Verstorbenen gar keine Spur in dem Volksbuche. Die Sage ist aber aus demselben Gemüthsbedürfniss entstanden, welches die Schifffahrt des Ulysses bis hinter die in Nacht gehüllten Cimmerier zu den Pforten des Hades schuf und den Aeneas beim Averner See in den Tartarus steigen liess. Ja, Dante's göttliche Komödie selbst ist aus demselben, als seinem Keim, hervorgegangen.

Das altfranzösische Gedicht Le Purgatoire de Saint-Patrice, von Marie de France, hat 1820 Roquefort**) abdrucken lassen. Eine ältere dichterische Schilderung des Purgatorium des Patricius findet sich auch in der goldenen Legende, Kap. 49, und in Robert's Trésor de l'ame, wovon ein Auszug in: Mélanges tirés d'une grande Bibliothèque t. 5, p. 6 fgg. Im geistlichen Roman Guerino Meschino***) ist Kap. 162 eine Schilderung des Fegefeuers des Patricius. Bei Ariosto, Orl. fur. 10, 92:

E vide Ibernia fabulosa, dove
Il santo Vecchierel fece la cava etc.

ist der heilige Alte unser Patricius.

Schon 1506 erschien in Spanien: La cueva de San Patricio, Leon 8. Unmittelbarer Vorgänger des Calderon aber war Juan Perez de Montalvan in der Schrift: Vida y Purgatorio de S. Patricio. Die nächste Quelle, nach welcher Calderon das Fegefeuer des Patricius bearbeitete, schloss sich gewiss genau an des Jocelinus Vita S. Patricii †), denn damit stimmt Alles, was der Dichter nicht erfunden und geordnet.

---

*) S. zu Fortunatus und seine Söhne von Th. Decker (Berlin 1819), S. 218 fgg. Wir erfüllen hiermit das dort (S. 221 Anm.) gegebene Versprechen.

**) Poésies de Marie de France t. II, p. 411

***) S. Dunlop, Hist. of fict. t. III, p. 38 fgg.

†) Abgedruckt Acta Sanctt. Mart. t. II, p. 540 sqq.

Die Citate der Gewährsmänner am Schluss unseres Drama's, S. 73, 2K; 166, 3H, haben etwas jugendlich Prunkendes und sind etwas bei Calderon sonst ganz Ungewöhnliches. Damit muss es eine besondere Bewandtniss haben, da er sonst nichts unternimmt, wozu er gar kein Geschick hat. Es sind darunter:

Dionisio el gran Cartusiano. Das ist Dionysius de Leewis, gewöhnlich genannt Doctor Ecstaticus, geb. 1394, gest. 1471. S. Acta Sanctt. Mart. t. II, p. 245. Es ist hier wohl die bestrittene Abhandlung: De quatuor novissimis gemeint, von der 1630 eine spanische Uebersetzung gedruckt ward.

Enrique Saltarense. Henricus Saltereyensis, ein Irländer, Mönch um 1150, schrieb eine Abhandlung: De Purgatorio S. Patricii, abgedruckt bei Messingham. S. Acta Sanctt. Mart. t. II, p. 587.

David Roto. Episcopus Ossoriensis. S. Acta Sanctt. l. c. p. 590.

Marco Marulo. Marcus Marulus war 1510 Patricius Spalatensis. S. über seine in's Spanische übersetzten Schriften Bayle unter seinem Namen.

Mensigano. Das ist Thomas Messingham, irländischer Priester, gab heraus (Paris 1624 fol.): Florilegium Insulae Sanctorum Hiberniae, quibus accesserunt non vulgaria monumenta, hoc est S. Patricii Purgatorium etc.

Da Calderon selbst am Schlusse den Messingham als Quelle mit anführt, in dessen Florilegium jenes Leben des Patricius von Jocelin den ersten Platz einnimmt, und Messingham's Sammlung erst 1624 gedruckt ist, so muss dies Drama später als 1624 geschrieben sein, und früher als 1635, wo es im ersten Dutzend seiner Schauspiele erschien. Folgt es wirklich dem (mir nur dem Titel nach aus Nic. Antonius I, 757 bekannten): Vida y purgatorio de S. Patricio von Perez de Montalvan, so ist es nach 1627 verfasst. Denn in diesem Jahre ist das Buch des Montalvan gedruckt.

Die Charaktere in Calderon's Schauspiel konnten nur bei diesem Stoffe bis zu so meisterhafter Vollendung ausgebildet werden. Einem solchen Helden, wie Patricius, muss jeder Feind unterliegen: dies liegt deutlich vor Augen. Aber wunderbar ist sein Verhältniss zu Ludovicus. Beide, der grösste Heilige und der grösste Sünder, sind unauflöslich mit einander verbunden, ganz fern und ganz nahe. Ludovicus beweist durch die That, dass das Himmelreich Gewalt leidet und mit Sturm genommen werden kann: und wir wissen in der ganzen dramatischen Litteratur nichts, was der Darstellung dieses Charakters zu vergleichen wäre, von dem Augenblick an, wo er (Akt 3 Anfang: S. 67, 2K; 161, 3H) sich selber leibhaftig in dem Todtengerippe erkannt hat. Das ist nämlich das Symbol des in den Todsünden befangenen Menschen, wie es hier deutlich heraustritt, aber auch der wahre Sinn

ist im wunderthätigen Magus, Akt 3 (III, 417, 2K; II, 187, 1H). In dem der Busse vorangehenden Gespräch mit seiner alten Geliebten Polonia liegt eine unvergleichliche Zartheit und Reue bei aller Selbstbeherrschung. Die lange Erzählung von dem in der Hölle und auf dem Reinigungsberge Erlebten und im Garten Edens von fern Erblickten steht etwas zurück gegen jene Vorzüge gehalten, zumal wenn man es mit Dante vergleicht. Immer aber kann es sich den berühmtesten Visionen und Ahnungen zur Seite stellen. Der Inhalt folgt hier übrigens Schritt für Schritt der Schilderung der Grotte des Patricius durch den Büsser Nikolaus, goldene Legende Kap. 49 Schluss.

Ueber Einzelnes.

S. 51, 1K; 149, 3H: *..derribar violento*
Ese alcázar azul, siendo segundo
Nembrot...

Alcázar mit einem Beiwort der Art für Firmament El mayor encanto amor I, 302, 2K; I, 407, 2H: *..cóncavo alcázar de la luna...* Dasselbe El mayor monstruo los celos I, 444, 1K; I, 495, 3H. La estatua de Prometeo III, 331, 2K; III, 709, 2H: *..Rasgo de luciente alcázar...* El mágico prodigioso III, 413, 2K; II, 184, 1H: *..elevado al....alcázar estrellado...* Nimrod aber ist hier, was den Profandichtern und auch dem Calderon oft Atlas ist. Aehnlich El mágico prodigioso III, 408, 2K; II, 179, 1H: *..lo inculto y tosco Deste Nembrot de peñascos, Mas bruto que el babilonio...* So höchst dichterisch El mayor monstruo los celos I, 427, 2K; I, 482, 3H: *Y el mar, Nembrot de los aires, Montes puso sobre montes...* Vergl. die Commentare zu 1. Mos. 10, 8 und Fabricius, Cod. pseud. vet. Test. vol. I, p. 344 sqq.

S. 53, 2K; 151, 2H: *..Estéfano, Rey frances...*

Der König von Frankreich zur Zeit eines Krieges zwischen diesem Lande und England damals ist wohl ganz fabelhaft.

S. 57, 2K; 154, 2H: *Victor*
Soy, el Ángel de tu guarda.

Jocelinus c. 2, §. 12: „Se esse Angelum Domini, administratorium spiritum in mundum missum propter eos qui haereditatem capiunt (cupiunt?) salutis; Victorem vocari, specialiter ipsius custodiae deputatum, profitebatur.“ — Oefter erschien ihm Viktor und trieb ihn zu dieser oder jener schweren That, nach Jocelinus 3, 23.

S. 58, 1K; 154, 3H: *Ve*
Á Francia, á ver á German,
Obispo....
Las bulas de Celestino;
Visitarás á Martin,
Obispo en Tours...

Ueber dies Geschichtliche siehe die Untersuchungen der Bollandisten §. 8 und §. 9, und Rüss und Weis, Leben der Väter 4, 65.

S. 64, 1K; 159, 1H. Die beiden Engel, der gute und der böse, steigen sichtbar und redend herab, ihren Einfluss auf den Heiligen zu zeigen. Sinn und Werth dieser Erscheinungen legt der Dichter herrlich aus in El Gran Príncipe de Fez II, 327, 1K; II, 330, 2H.

S. 65, 1K; 160, 1H: *..su culpa remitida*
Verá, y el purgatorio tendrá en vida.

Die Lehre, dass man durch ungewöhnliche Bussübungen eine besonders drückende Sündenlast schon hier auf Erden von sich abwälzen könne, hat gewiss besonders dazu gewirkt, die Sage von der Reinigungsgrotte des Patricius viele Jahrhunderte hindurch aufrecht zu halten. Und zuletzt sind in diesem Gebiet Aeusseres und Inneres so vereint und untrennbar, dass, was nur recht lebendig im Innern ist, auch mit Gewalt äusserlich werden muss.

S. 67, 1K; 161, 2H: *Mas tentado*
Estoy, que algun San Antonio,
De figuras y fantasmas.

So Saber del mal y del bien I, 145, 2K; I, 23, 2H: *¡Qué terrible tentacion! Con demonios San Anton Nunca se halló en tal aprieto...* Vergl. El maestro de danzar I, 616, 1K; II, 85, 2H. Von den durch Maler und Dichter so berühmt gewordenen Anfechtungen des Antonius siehe die Kalender zum 17ten Januar, besonders die goldene Legende Kap. 21.

S. 70, 1K; 163, 3H: *..á purgar mis pecados,*
Cuyo número excedió
Á las arenas del mar,
Y á los átomos del sol.

So El mágico prodigioso III, 421, 1K; II, 190, 2H: *No tiene Tantas estrellas el cielo, Tantas arenas el mar, Tantas centellas el fuego, Tantos átomos el dia, Ni tantas plumas el viento, Como él perdona pecados.* Welcher Trost bei aller Strenge! Dasselbe La devocion de la Cruz I, 110, 1K; I, 63, 3H: *Pues creo De la clemencia divina, Que no hay luces en el cielo, Que no hay en el mar arenas, No hay átomos en el viento, Que, sumados todos juntos, No sean número pequeño De los pecados, que sabe Dios perdonar.* Daselbst I, 116, 1K; I, 68, 2H: *Ven adonde mis pecados Confiese, Alberto, que son Mas que del mar las arenas Y los átomos del sol.*

S. 70, 2K; 164, 1H: *..siempre en la boca*
Lleva y en el corazon
De Jesus el nombre.

So goldene Legende Kap. 49, wo Nikolaus das Fegefeuer des Patricius betreten will, sagen ihm die Mönche: „Cum te poenis affligi senseris, protinus exclama et dic: Jesu Christe, fili Dei vivi, miserere mihi peccatori!“

105. Las cadenas del Demonio*). (Die Ketten des Dämons.) IV, 243K; III, 531H.

'Akt 1. Thurm in der armenischen Wüste. Die Prinzessin Irene, die ihr Vater, der König Polemon von Armenien, hier wegen einer bei ihrer Geburt gegebenen drohenden Weissagung in vollständiger Einsamkeit hat auferziehen lassen, ruft die Götter um Abhülfe ihres grausamen Looses an; darauf erscheint ihr der höchste Gott des Reiches Armenien, der Dämon Astaroth: diesem klagt sie ihre Leiden. Ihr Vater hat, wie sie erfahren, die beiden Zwillingssöhne seines Bruders Astyages an seinen Hof gezogen, um einen derselben zu seinem Thronerben zu machen: das hat ihren Unmuth noch gesteigert, und sie will jetzt um jeden Preis aus ihrer Gefangenschaft erlöst sein. Astaroth erklärt sich bereit sie zu befreien, da sie ihm ihr ganzes geistiges und leibliches Sein in Leben und Tod als Geschenk verspricht: zuvor giebt er ihr einen Beweis seiner Macht. Er führt ihr in magischem Bilde die beiden Prinzen, ihre Vettern, in ihrem gegenwärtigen Thun vor. Der eine von ihnen, der wilde Zeuxis, verfolgt mit gezogenem Schwert einen Diener, der ihm den Besitz einer von ihm begehrten schönen Frau nicht verschaffen kann, und ruft vermessen aus, die Götter hätten ihm das Gesicht gegeben, durch das die Leidenschaft in ihm entzündet wurde: so möchten sie es ihm denn nehmen, wenn er durch dasselbe sie beleidige. Da macht der Dämon ihn erblinden. Der zweite der Brüder, der sanfte Licanor, vertheidigt gegen einen heidnischen Priester den Anfang der Genesis, die er zufällig gefunden, und die Annahme eines alleinigen Gottes. Ihn zu strafen, nimmt ihm der Dämon die Sprache.

Tempel Astaroth's. Polemon betet vor dem Bilde Astaroth's um die Genesung seiner beiden Neffen; der Dämon, in dem Bilde, gewährt sie gegen die Befreiung Irene's. Der heilige Bartholomäus, als Verkünder des Christenthums nach Armenien gekommen, tritt mit dem Rufe: „Busse, Busse!" in den Tempel: sein Anblick, der gewichtige Ernst seiner Stimme, erschüttert alle Anwesenden. Er predigt die Lehre vom dreieinigen Gott; darauf beschwört er den Dämon durch ein Kreuz mit einer feurigen Kette und vertreibt ihn aus dem Götzenbilde, dass dieses leblos bleibt. Fliegend rettet er sich vor den verfolgenden Heiden.

Akt 2. Palast. Zeuxis und Licanor werben um Irene; sie erklärt, der Herr und Gebieter ihres Lebens sei Astaroth, doch wolle sie dem ihre Gunst schenken, der die Beleidigung des Gottes an dem räthselhaften Fremden räche. Zeuxis eilt sogleich, ihn aufzusuchen; Irene sähe lieber, wenn Licanor es thäte; doch dieser weigert sich,

*) Auch unter dem Titel San Bartolomé.

gerade diesen Auftrag auszuführen, da er selbst der Lehre des Christen sich zuneigt. — Licanor allein, vertieft in Gedanken über die Lehre des Bartholomäus. Eine Stimme hinter der Scene verheisst baldige Lösung aller Zweifel: es ist die eines heidnischen Priesters, welcher sie dem Könige verspricht, wenn er den Christen mit Strenge verfolge. — Polemon, an seinem Schreibtisch, will einen Steckbrief gegen den Fremden erlassen und ruft sich deshalb sein Aussehen in das Gedächtniss — siehe, da steht dieser plötzlich vor ihm, ohne dass die Thür des Gemachs sich geöffnet hat. Um die heidnischen Irrthümer vollständig widerlegen zu können, schlägt er dem Könige eine Disputation mit ihm und mit allen Priestern und Gelehrten seines Reiches vor; der Gott Astaroth selbst, in dessen Tempel sie Statt finden soll, soll über ihren Ausgang Richter sein. Bartholomäus verschwindet wieder, wie er gekommen. Polemon staunt, und erlässt die Einladungen zu der Disputation.

Tempel Astaroth's. Der Tempelwärter Liron klagt, dass jetzt gar nichts mehr für ihn abfällt, weil dem Gotte seit seinem Verstummen keine Opfer mehr gebracht werden; diesem Zustande will er ein Ende machen, indem er sich hinter das Götzenbild stellt und dort als Astaroth Antwort ertheilt. Der König mit dem Hofe tritt in den Tempel, da die Zeit der Disputation gekommen ist; zur Freude Aller spricht das Bild wieder, denn Liron antwortet hinter demselben auf alle Fragen, so gut es gehen will. Darauf kommt der heilige Bartholomäus, nach ihm der Dämon in Gestalt einer heidnischen Wahrsagerin; Letzterer beginnt den Streit, indem er die christliche Lehre von der Vereinigung der göttlichen und menschlichen Natur in Christo anficht. Bartholomäus widerlegt alle von ihm dawider vorgebrachten Gründe; der Dämon, gänzlich besiegt, muss mit eigenem Munde bekennen, dass Christus zugleich wahrer Mensch und wahrer Gott sei, dass er jetzt zur Rechten des Vaters sitze und einst wiederkehren werde, die Welt im Feuer zu richten. Die Stimme des Heiligen wirft den Altar und das Götzenbild um; der dahinter sitzende Liron schleicht sich in tausend Aengsten fort. Aber Astaroth giebt sich noch nicht überwunden; er will in Irene, die ihn ihrem Versprechen nach als unbedingten Gebieter anerkennen muss, seinen Wohnsitz aufschlagen und so den Kampf gegen den Christen und seine Lehre noch fortsetzen.

Akt 3. Nach der Besiegung des Dämons und dem Sturze des Bildes hat sich das Volk Armeniens in eine christliche und eine heidnische Partei gespalten, welche sich leidenschaftlich bekämpfen: jene wird von Licanor, diese von Zeuxis geführt. Irene, die, selbst der alten Lehre treu, die Wuth der heidnischen Partei besonders entflammt hat, ist von wildem Wahnsinn befallen worden. Hierdurch

sieht der König die ihm bei der Geburt der Tochter gegebene Weissagung als erfüllt an, und bittet Bartholomäus, sie zu heilen. Damit beginnt der Akt. Zugleich verlangt er von dem Heiligen, der fortan sein vertrautester Umgang sein soll, in der Lehre des Evangeliums unterrichtet zu werden. Um ihn sich ganz gleich zu stellen, bietet er ihm die Abzeichen der königlichen Würde, Purpur, Krone und Scepter; der fromme Mann weist diese in christlicher Demuth zurück, doch verspricht er Irene zu heilen. Darauf versucht er, den in ihr hausenden Dämon zu bannen; es gelingt ihm zunächst, der Kranken für einen Augenblick den Besitz ihres Bewusstseins wieder zu verschaffen, in welchem sie ihre Reue über die Hingebung an Astaroth bekennt; hierauf gestützt vertreibt er den Dämon vollends mittelst der feurigen Kette. Dieser entweicht in das Gebirge und bleibt dort gefesselt; die Genesene bekennt sich zu dem Glauben Christi und will mit Licanor vereint für dessen Verbreitung wirken, Polemon befiehlt durch ein Edikt allgemeine Annahme der neuen Lehre. — Zeuxis, der den Dienst seiner Götter und die Hoffnung seiner Liebe zugleich zerstört sieht, eilt wuthschnaubend davon. Auf Geheiss Astaroth's, der im Gebirge ihm erscheint, geht er in das Reich seines Vaters, um von dort aus im Verein mit einigen aus Armenien dahin geflohenen Priestern Rache an dem Christen zu nehmen. Der ergrimmte Dämon stösst die Lästerung aus, Gott und der heilige Bartholomäus müssten ihn wohl fürchten, dass sie ihn so gefesselt hielten — da löst sich seine Kette, damit seine Niederlage um so vollständiger werde.

Grenze zwischen Armenien und dem Reiche des Astyages. Bartholomäus, hinterlistiger Weise eingeladen, in jenem Reiche das Evangelium zu predigen, wird auf Anstiften des Dämons von Zeuxis und einem heidnischen Priester niedergeworfen und gefangen weggeschleppt. — Schlafgemach Irene's. Astaroth erscheint ihr und stellt sie zur Rede, dass sie ihm das gegebene Versprechen nicht gehalten; darauf verschwindet er. Licanor, welcher das Gesprochene gehört hat, glaubt, ein früherer Liebhaber mache ihr diese Vorwürfe, und dringt voll wüthender Eifersucht auf die geängstigte Prinzessin ein. Diese fleht den heiligen Bartholomäus um Schutz und Hülfe an; da erscheint unter dem Klange himmlischer Musik auf einem Throne der Heilige, den gefesselten Dämon zu seinen Füssen. Während König und Hof dazukommen, verkündet er, er habe in dem Nachbarreiche unter grauser Marter den Tod erlitten, dafür sei aber Astaroth jetzt auch völlig besiegt und das glückliche Armenien habe nichts mehr von ihm zu fürchten. Der Dämon selbst muss es aussprechen, wie er dieses Reich in Banden des Irrthums umstrickt gehalten hat, nun aber auf seinen wie Irene's Besitz verzichten muss.

Während er zur Hölle hinabsinkt, steigt der heilige Bartholomäus in seligem Anschauen zum Himmel auf.'

Der Inhalt ist entlehnt aus den Acta fabulosa des Pseudo-Abdias, die mit Einleitung und Commentar abgedruckt sind in den Acta Sanctorum Augusti t. V, p. 34 sqq. Wir wollen zuvörderst die Einzelnheiten in dem Meisterwerke unseres Dichters bezeichnen, welche sich an Abdias anschliessen.

Die Krankheiten der beiden Brüder*) bei Calderon (S. 246, 1K; 533, 1H und S. 246, 2K; 533, 3H) beruhen auf zwei Stellen des Abdias. C. 1, §. 1: „Bartholomäus trat in den Tempel, in welchem ein Götzenbild war, Namens Astaroth, und fing an wie ein Pilger daselbst zu bleiben. In diesem Götzenbilde war ein Dämon, welcher sagte, er heile die Siechen und Blinden, aber ohne Zweifel gab er nur das Licht denen wieder (illuminare), welche er selber verletzt hatte.... Er bringt ihnen bei Schmerzen, Krankheiten, Schäden, Gefahren, und giebt Antworten, damit sie ihm opfern sollen; und wenn sie von ihm nicht beschädigt werden, bilden die Thoren sich ein, durch ihn geheilt zu sein." Die zweite Stelle ist ähnlich, c. 1, § 13.

S. 248, 2K; 535, 3H ist von Calderon vortrefflich Gestalt, Kleidung, Ton des Apostels geändert aus der albernen Fabel darüber bei Abdias 1, 4 wo er mit Purpur und Edelsteinen geschmückt ist.

S. 253, 1K; 539, 2H. Das plötzliche Erscheinen des Bartholomäus bei Polemon ist bei Abdias 1, 8. Der König hat ihn vergeblich suchen lassen. „Als die Nacht vorüber war, und die Morgenröthe des kommenden Tages anfing, erschien der Apostel allein bei dem Könige, bei verschlossener Thür, in seinem Gemach."

Der Inhalt des Glaubensdisputs am Schlusse von Akt 2 ist bei Abdias 1, 8 sqq.

S. 258, 2K; 543, 3H. Die über alles Lob erhabene Darstellung des Wahnsinns der Irene ist veranlasst durch die Worte des Abdias (1, 7): „Da Polymius (Polemon) eine wahnsinnige (lunaticam) Tochter hatte, wurde ihm von diesem Dämon-Austreiber (daemonioso) gemeldet, und er sandte zu ihm und bat ihn mit den Worten: Meine Tochter wird schrecklich gepeinigt" u. s. w.

Die Ketten sind aus den halb-allegorischen Worten (Abd. 1, 3) hervorgegangen: „Deus vester sic captivus et religatus catenis igneis strictus tenetur, ut neque suspirare, neque loqui audeat ex illa hora, qua illuc apostolus Bartholomaeus ingressus est."

S. 260, 1K; 545, 3H. Die Flucht der Priester des Astaroth zum Astyages, dem Bruder des Polemon, ist bei Abdias 2, 21. „Indessen

*) Von den Prinzen selbst weiss Abdias nichts, er hat nur deren Vater Astyages.

gingen die Priester aller Tempel zusammen zum König Astyages, seinem älteren Bruder."

S. 262, 1K; 547, 2H. Die Todesart des Apostels ist nicht aus Abdias; sie ist aus dem Breviarium Romanum 24. Aug.: „Ut is (Astyages) vivo Bartholomaeo pellem crudeliter detrahi jusserit, ac caput abscindi."

Wir machen noch darauf aufmerksam, wie unvergleichlich der Scherz S. 255, 1K; 540, 3H angebracht ist, wo der Gracioso als Götze den heidnischen König und Hof nebst den Priestern äfft. Ebenso ist das Schauen in die Ferne, S. 245, 2K; 532, 3H, von grosser Bedeutung. Der Anfang ist eine Reminiscenz aus La vida es sueño.

---

106. El Josef de las mugeres. (Der weibliche Joseph.) III, 248 K; III, 357 H.

'Akt 1. Eugenia, öffentliche Lehrerin der Weltweisheit zu Alexandria, sieht ihre religiösen Zweifel zu einer Vision sich verkörpern, in welcher der christliche Bischof Helenus die Einheit Gottes, der Dämon die Vielheit der Götter vor ihr verficht. Nach dem Verschwinden der Erscheinungen bleibt sie betäubt und verwirrt; ihr Vater Philippus, Statthalter von Alexandria, und ihr Bruder Sergius kommen dazu und glauben, sie sei in Folge des Studiums wahnsinnig geworden. — Der Feldherr Aurelius bringt erfreut die Nachricht, dass er die Christen aus allen bewohnten Orten des Landes vertrieben und in den abgelegensten Theil des Gebirges zurückgedrängt hat: Philippus, einzig an seine Tochter denkend, empfängt ihn kalt und theilnahmlos.

Garten bei dem Palaste des Statthalters. Akademie, unter Eugenia's Vorsitz veranstaltet zu Ehren des in Alexandria angekommenen kaiserlichen Prinzen Cäsarinus. Jeder der Anwesenden muss ein Sonett über ein gegebenes Thema oder eine Glosse über ein gegebenes Motto vortragen: Liebe und Eifersucht der Theilnehmer finden dabei in geistreichem Spiel ihren Ausdruck. Aurelius hat früher die schöne Melancia gefeiert, später aber der Eugenia seine Liebe zugewandt: Melancia deutet dies in ihrem Sonett an. Das führt zu einem Streit zwischen Aurelius und Sergius, dem jetzigen Liebhaber Melancia's, wodurch das Fest gestört wird.

Nacht. Eugenia in ihrem Studirzimmer, in Nachdenken vertieft, wie im Anfang des Akts. Aurelius und Cäsarinus, Beide ihre Liebhaber, treten von verschiedenen Seiten zu ihr ein; in dem Zweikampf, der zwischen ihnen entsteht, tödtet Cäsarinus den Aurelius. Die erschreckte Eugenia sinkt ohnmächtig zusammen. Cäsarinus schleicht

sich fort. Da fährt der Dämon in den Leichnam, denn er will Eugenia fortan in Aurelius Gestalt verfolgen und in ihrem Suchen nach Wahrheit stören. Diese erwacht aus ihrer Ohnmacht und ruft nach Hülfe; ihr Vater und Bruder eilen zuerst herbei, nach ihnen auch Cäsarinus und der vermeinte Aurelius. Sie versichert, Cäsarinus habe eben vor ihren Augen den Aurelius erschlagen, und wird nun vollends für wahnsinnig gehalten. Solchem Rufe zu entgehen und zugleich von brennendem Durst nach Wahrheit getrieben, flieht sie in das Gebirge; dort will sie den in jener Vision ihr erschienenen Alten aufsuchen, dessen Gründe für die Einheit des göttlichen Wesens sie mächtig erregt haben.

Akt 2. Gebirge. Eugenia wandert hier in männlicher Tracht, verfolgt von dem Dämon in Aurelius Gestalt; der Bischof Helenus schützt sie vor seinen Nachstellungen, indem er sie fliegend davonträgt. Philippus, Cäsarinus und Sergius, die der Spur der Entflohenen gefolgt sind, stossen auf den scheinbaren Aurelius und halten ihn für ihren Entführer. Um ihrem Angriff zu entgehen, springt er in den Nil; darauf erscheint er auf der Höhe eines Berges als Dämon in Krokodilsgestalt und verkündet, nicht ein Sterblicher sei es, der Eugenia entführt habe, sondern die Götter haben aus Liebe zu ihr sie in ihren Kreis aufgenommen. — Dem Philippus wird ein Edikt des Kaisers Galienus gebracht, welches die Christen noch schärfer zu verfolgen und sämmtlich gefangen zu nehmen gebietet. Er beauftragt den Aurelius, der nun gerechtfertigt dasteht, mit dessen Ausführung, und kehrt mit seinem Gefolge in die Stadt zurück.

Höhle im Gebirge, den Christen als Zufluchtstätte dienend. Eugenia hat hier die Tracht des Mönchsordens der Elioten angenommen. Aurelius dringt mit Soldaten ein, und nimmt sie und Helenus gefangen, den schönen Jüngling — denn dafür gilt Eugenia — wählt er für sich als Sklaven aus. — Alexandria. Aurelius (der Dämon) bringt der Melancia den schönen Christensklaven zum Geschenk, fälschlich hoffend, Eugenia werde sich durch diese Demüthigung von dem eingeschlagenen Wege ablenken lassen. Darauf hört man hinter der Scene das Rufen des Volks, das der neu verkündeten Göttin Eugenia zujauchzt, aber die Christin widersteht auch dieser Versuchung des Dämons.

Akt 3. Zimmer der Melancia. Melancia, durch die Schönheit des vermeinten Sklaven zu heftiger Liebe entzündet, deutet ihm dies verstohlen an; Eugenia entfernt sich schleunig. Aurelius zu Melancia. Er macht ihr Vorwürfe wegen ihrer unwürdigen Neigung und droht, ihre Schande der ganzen Stadt bekannt zu machen: so reizt er die Leidenschaft der Verliebten noch mehr. Sie erklärt sich jetzt der Eugenia ganz offen und hält sie mit den Händen fest, doch diese

reisst sich los und entflieht. Melancia, durch dies Verschmähen und zugleich durch Aurelius Drohung auf das Aeusserste gebracht, gelobt grausame Rache.

Gerichtssaal: darin ein Altar der neuen Göttin Eugenia. Cäsarinus ist zum Nachfolger des Philippus ernannt und tritt sein Amt an; zu gleicher Zeit wird eine von ihm geweihte Bildsäule Eugenia's enthüllt. Plötzlich wird die festliche Feier unterbrochen. Athemlos, mit fliegendem Haar, stürzt Melancia herein; sie klagt, der Christensklave habe in unerhörter Frechheit einen Angriff auf ihre Ehre gewagt, und verlangt seine strenge Bestrafung. Eugenia wird herbeigeführt; Anfangs schweigt sie aus heisser Sehnsucht nach dem Tode; schon soll sie abgeführt werden, in den Flammen zu sterben; da tritt Helenus zu ihr und erinnert sie, dass sie sich vertheidigen müsse, zu ihrer eigenen Reinigung und um ihr Leben für das Glaubensmärtyrerthum aufzubewahren. Sie folgt der Mahnung und offenbart, wer sie ist: so erkennt das staunende Volk ihre Unschuld und zugleich den Irrthum der Verehrung, die es ihrem Bildniss gespendet. Altar und Bildniss sinken unter Donner und Blitz zusammen; dabei wird die verleumderische Melancia vom Blitz getroffen. Philippus und Sergius treten auf Eugenia's Seite und bekennen sich zu dem Glauben der Christen, mit ihnen der grösste Theil des Volks. Aber der neue Statthalter Cäsarinus, Aurelius (des Dämons) Einflüsterungen folgend, hält das Geschehene für Wirkung magischer Künste der Christen und setzt die Verfolgung der neuen Lehre fort. Er bietet Eugenia als Gatte die Hand, wenn sie ihren Glauben abschwören wolle: wo nicht, soll sie mit ihrem Vater und Bruder die Todesstrafe erleiden. Freudig wählt sie diese, mit ihr Philippus und Sergius. Zur Verschärfung der Strafe sollen die beiden Letzteren Eugenia's Todesqual mit ansehen, bevor sie selbst hingerichtet werden. Als die Verurtheilten zur Richtstätte abgeführt sind, empfindet Cäsarinus plötzlich peinigende Unruhe: er möchte sie noch retten, doch schon ist es zu spät. Zornig schlägt er nach Aurelius, der ihn zu dem Gethanen veranlasst hat — siehe, da sinkt der Leichnam zusammen, und der Dämon entweicht. Aus ferner Tiefe hört man die Stimme der zur Hölle hinabgestossenen Melancia; hoch in den Lüften aber wird ein Thron sichtbar, auf welchem die standhafte Märtyrerin Eugenia lobsingend von Engeln zum Himmel geragen wird.'

El Josef de las mugeres ist zuerst gedruckt 1660 in: De los mejores el mejor, libro nuevo de Comedias, Parte Treze.

Nach der Legende hatte sich der Ruhm der Gelehrsamkeit und des Scharfsinns der Eugenia schon weit verbreitet, als der römische Consul Aquilinus um sie warb. Seinen Nachstellungen zu entgehen, verhüllte sie sich in Mannskleider, lernte in zwei Jahren die ganze

Bibel auswendig, und wurde dann von der Melancia versucht. Bei der Klage gegen sie in Alexandria gab sie sich ihren Eltern zu erkennen, wurde nachher nach Rom gebracht, und sollte wegen ihres Glaubens hingerichtet werden. Mehrere Versuche missglückten; endlich erstach sie ein Soldat im Gefängniss im Jahr 250.*)

Aeltere Nachrichten über diese gelehrte Märtyrin verdanken wir dem Erzbischof Alcimus Avitus (um 500). Ein Theil seines Gedichts: De consolatoria castitatis laude ist ihrem Ruhme gewidmet**). Uebereinstimmend hiermit ist, was Surius aus dem Griechen Simeon dem Metaphrasten in die Probata Sanctorum Acta zum 25sten December aufgenommen hat. Vergl. Fabricius, Bibl. Gr. t. VI, p. 524; Baronius, Annales ecclesiastici zum Jahr 188; und die griechische Menaea zum 24sten December.

Ueber den mit Eugenia in Verbindung gebrachten Helenus, Bischof zu Heliopolis, finden sich die hierher gehörigen Wunder in der Wüste berichtet in des Petrus de Natalibus Catalogus Sanctorum l. IV, c. 59.

Der Anfang des Drama's erinnert an den ähnlichen im Mágico prodigioso und in Göthe's Faust. Eugenia sitzt einsam vor ihrem Schreibtisch in Betrachtungen versenkt über die Worte, mit denen das Drama beginnt: „Nihil est idolum in mundo, quia nullus est Deus nisi unus". ***) Durch sie wird die gelehrte Heidin angeregt, wie der Prinz von Fez durch den Alkoran, Cyprianus durch den Plinius, und Chrysanthus durch das Evangelium Johannis.

Merkwürdig ist in unserm Drama die Akademie, S. 253, 1K; 361, 2H fgg., wo Liebesfragen weltlich und spitzfindig untersucht werden.†) Aehnliche Sitzungen sind in El mayor encanto amor, in El secreto á voces, in Hombre pobre todo es trazas. Aber nur hier tritt es auf in einer höheren Bedeutung: die Gewandtheit der weltlichen Dialektik steht gegenüber der Sicherheit der geistlichen Anschauung.

Dass der Dämon in die Leiche des Aurelius fährt, um so Böses zu stiften, und lange herumwandelt in dieser Scheingestalt, ist keine Erfindung Calderon's, es ist eine alte sinnvolle Allegorie auf die Unbussfertigen, welche schon bei Dante, Inf. 33, 129, sich findet:

---

*) Tillemont, Histoire ecclésiastique des six premiers siècles t. IV (Paris 1701), p. 12 hält die ganze Erzählung für eine fromme und erbauliche Sage, welche geschichtlich manche Widersprüche enthält. Dies ist von keinem Einfluss auf Entwurf und Ausführung des Künstlers.

**) *Eugeniae dudum toto celeberrima mundo*
Fama fuit etc.
'S. Gallandii bibl. vet. P. t. X, p. 789. Bibl. max. P. Lugdun. t. IX, p. 624.'

***) Sie sind aus Paulus erstem Briefe an die Korinther 8, 4, nach der Vulgata.

†) Vergl. Beiträge zur Geschichte der romantischen Poesie S. 106.

Sappi che tosto che l' anima trade,
Come fec' io, il corpo suo l' è tolto
Da un dimonio, che poscia il governa
Mentre che 'l tempo suo tutto sia volto.

S. 263, 2K; 370, 1H: *Basta*
Que has sido esdrújulo.

S. Ideler's Anmerkungen zu D. Quixote Bd. VI, S. 156.

Schliesslich bemerken wir eine Anspielung auf das Lieblingslustspiel La dama duende, S. 260, 1K; 367, 2H:

Ver si la comedia aquí
Se hace de la Dama Duende.

---

107. El mágico prodigioso. (Der wunderthätige Magus.) III, 398K; II, 171H. *)

Akt 1. Einsame Gegend bei Antiochia. Der gelehrte Cyprianus, von Zweifeln gequält wegen des einigen Gottes, über den Plinius redet, da er ihn unter den heidnischen Göttern nicht finden kann, wird vom Teufel versucht, der als Gelehrter verkappt ist. Ein Gespräch zwischen Beiden entspinnt sich. Der Teufel, von der Gewalt der Wahrheit besiegt, muss nachgeben und gelobt Rache. — Zwei Liebhaber der keuschen Christin Justina wollen sich ihretwegen duelliren. Cyprianus beruhigt sie durch das Versprechen, bei ihr für sie zu werben. Ihr Wort solle zwischen Beiden entscheiden. — Zimmer der Justina. Ihr Pflegevater, ein eifriger Christ, erzählt ihr, er habe sie im Walde gefunden, wo eine Christin sie im Todeskampf geboren habe. Cyprianus kommt, für jene Zwei zu werben. Die himmlisch reine Anmuth der Justina reizt ihn zu unwiderstehlicher Liebe. Er hält nun für jene und zugleich für sich um sie an. Justina weist alle Bewerbungen von sich. Ihre Magd ist gutwilliger gegen ihre Bewerber, die Diener des Cyprianus: sie verspricht, Jedem derselben einen Tag um den andern anzugehören, und Beide sind es sehr wohl zufrieden.

Nacht. Während die beiden Anbeter der Justina vor ihrem Hause schmachten, steigt der Teufel, in Gestalt eines jungen Mannes, von ihrem Balkon herab in die Strasse. Jene glauben sich schrecklich betrogen; sie verbieten dem dazukommenden Cyprianus, welchen seine Liebe auch nicht schlafen lässt, weiter für sie um Justina zu werben, da sie sie von jetzt an als eine unordentliche Heuchlerin verachten.

Akt 2. Cyprianus, trunken in sehnsüchtiger Liebe, hat den Wissenschaften entsagt und kommt in prächtiger Kleidung, um Justina zu werben. Sie weist ihn ab, und schliesst mit den Worten:

Dass ich nicht euch lieben kann,
Cyprianus, als im Tod.

*) 'Uebersetzt von Gries, Bd. 2.'

Er bietet verzweifelt seine Seele dem Teufel, wofern er ihm ihren Besitz schafft. Der Dämon ruft aus der Ferne: „Ich nehme sie an!“

Wüste Berggegend am Meere. Im Ungewitter strandet daselbst der Teufel, als Zauberer verkleidet, und lockt den Cyprianus, der durch ihn Befriedigung seiner heissen Wünsche hofft. — Justina's Haus. Ihre beiden Anbeter suchen sie auf, und schlagen sich. Dazu kommt ihr Pflegevater und der Gouverneur. Dieser lässt jene Beiden in's Gefängniss setzen, und der Ruf der Justina in ihrer Vaterstadt ist vernichtet. Auch ihr Pflegevater zweifelt an der Tugend der Unschuldigen. — Cyprianus Wohnung. Der Teufel, als Zauberer, bietet dem Schmachtenden an, ihn in der Magie zu unterrichten und ihm Justina zu verschaffen. Dabei giebt er ihm mehrere Proben seiner Geschicklichkeit in der Magie. Cyprianus verpfändet dafür seine unsterbliche Seele dem, der ihm Justina überliefert. Den Vertrag schreibt er auf ein weisses Linnentuch mit seinem Blut. Der Teufel begiebt sich mit seinem Schüler in eine Grotte, ihn dort die Magie zu lehren.

Akt 3. Ein Jahr ist verflossen. Cyprian, Meister in der Magie geworden, treibt den Dämon, seinen Lehrer, ihm sein Wort zu erfüllen. Dieser kann zwar den Willen nicht zwingen, plagt aber die Jungfrau mit wollüstigen Bildern. Als er sie schon überwunden glaubt, ruft sie Gott um Beistand an, und der Böse muss sie lassen. Sie geht um sich zu beruhigen in die geheime Kirche der Christen. — Cyprian, in einsamem Bergwald, ruft durch magische Formeln die Justina. Ein Scheinbild derselben kommt; er verfolgt es, umschlingt es, enthüllt es: es ist ein Todtengerippe, das verschwindet. Cyprianus kommt zu sich selbst.*) Er beruft den Dämon, hält ihm vor dass er sein Wort nicht gehalten habe, und zwingt den Zitternden zu gestehen, Gott, der Gott der Christen, schütze die heilige Justina. Da fasst auch er den Entschluss, sich an die endlose Barmherzigkeit dieses Gottes zu wenden.

Zimmer des Gouverneurs. Alle Christen sind in der Kirche überrascht und gefangen worden, unter ihnen Justina. Sie werden zum Flammentode verurtheilt; denn so will es der Befehl des Kaisers Decius**). Der Gouverneur entlässt die gefangenen Nebenbuhler ihrer Haft. Plötzlich stürmt Cyprianus in verwilderter Kleidung herein. Der Teufel und das Volk rufen: „Hütet euch vor dem Wahnsinnigen!“ Er ruft Allen zu, der Gott der Christen sei der Mächtige, der Barmherzige, von dem allein Rettung zu hoffen sei. Ihm getreu wolle er

*) Dies erinnert an einen ähnlichen Auftritt im Fegefeuer des Patricius, Akt 3.

**) Auch hieraus geht hervor, dass die grosse Cenobia ein sehr frühes Drama des Calderon ist. In dem unsrigen wusste der Dichter schon, dass der Kaiser Decius ein heftiger Verfolger der Christen war.

als Christ den Märtyrertod sterben, denn nur dieser könne das blutige dem Satan gegebene Versprechen tilgen. Nach diesen Worten sinkt er ohnmächtig hin. Justina bleibt bei ihm. Er erwacht. Sanfte himmlische Liebe hat die irdische Glut ausgelöscht; Beide gehen vereint, freudig, zuversichtlich dem Tode entgegen. Als sie geköpft sind, entsteigt der Dämon dem Abgrunde, und muss auf Befehl Gottes die Unschuld der Justina und die Entsündigung des Cyprianus dem versammelten Volke verkündigen.

Das Drama ist zuerst gedruckt mit dem Titel El Maxico prodigioso im Jahr 1663 in: Parte veinte de Comedias varias nunca impressas.

Aeltere Gelehrte, welche die Geschichte der Heiligen, Märtyrer und Kirchenväter zu sichten begannen, haben unsern Cyprianus mit dem bekannten lateinischen Kirchenvater Cäcilius Cyprianus, Bischof von Karthago, verwirrt. Gründlich und für immer widerlegt ist dieser Irrthum von Baluze in den Abhandlungen vor seiner Ausgabe des karthaginensischen Cyprianus (Parisiis 1726), p. XXXVIII. Wir wenden uns daher zu unserem Magus aus Antiochien.

Aechte Quelle aller späteren Darstellungen dieser Legende ist das Bussbekenntniss (*Μετάνοια*, Poenitentia) des Cyprianus selbst, dessen griechischer Grundtext zuerst gedruckt ist im Anhange zu Baluze's Ausgabe des karthaginensischen Cyprianus, p. 294. Die alte viel benutzte lateinische Uebersetzung davon ist gedruckt bei Martene und Durand, Thesaurus novus Anecdotorum (Lutet. Par. 1717) t. III, p. 1629, wo noch einige andere hierher gehörige Aktenstücke sich finden. Dies Bekenntniss ist eines der allermerkwürdigsten Stücke für die Geschichte des Glaubens und Aberglaubens. Die grause Schilderung der Teufel, die Trostlosigkeit, Angst und Verzweiflung des Magiers, der sich ihnen ergeben hat, seine Ohnmacht gegen die gottselige Justina, dies zusammen giebt ein tief ergreifendes Gemälde. Es verdiente wohl eine besondere und vollständige Uebersetzung, welche indess hier zu viel Raum einnehmen würde; einzelne Stellen aber daraus mitzutheilen wäre fruchtlos. Schon der griechische Kirchenvater Gregorius Nazianzenus (geb. 300, gest. 391) kannte diese wunderbare Schrift. Er giebt einen Auszug davon in der achtzehnten Predigt*). Auch die Kaiserin Eudocia hat (nach Photius, cod. 184) die Geschichte des Cyprianus und der Justina in drei Büchern besungen, welches Gedicht nichts Anderes ist als eine *μετάφρασις* der *Μετανοια*.

Cyprianus ward enthauptet im Jahre 290. Die katholische Kirche feiert sein Andenken den 26sten September. Alle schriftlichen Denk-

*) Gregorii Naz. opera, ed. Colon. 1690, P. I, p. 274.

mäler hierüber sind gesammelt von den Gelehrten, welche den siebenten Theil der Acta Sanctorum Septembris besorgt haben, p. 195 sqq. Die unmittelbare Quelle des Calderon aber ist wahrscheinlich bei Surius, de probatis Sanctorum historiis t. V (Col. Agr. 1574), p. 351: Vita et Martyrium SS. Cypriani et Justinae, autore Simeone Metaphraste, oder eine spanische Uebersetzung dieser Heiligengeschichte.

Die Stelle des Plinius, die Cyprianus im Eingang liest, die ihn auf den rechten Weg führt und worüber er mit dem Dämon disputirt *), findet sich in der Naturalis historia l. II, c. 7 und lautet wörtlich: „Quapropter effigiem dei formamque quaerere imbecillitatis humanae reor. Quisquis est deus, si modo est alius **), et quacumque in parte, totus est sensus, totus visus, totus auditus, totus animae, totus animi, totus sui.“

Nach seinem Selbstgeständniss in der *Μετάνοια* war Cyprianus, von Kindheit an eingeweiht in die Mysterien der verschiedenen griechischen Gottheiten, atheniensischer Bürger geworden und hatte schon früh alle Theile der griechischen Magie inne. In seinem zwanzigsten Jahre begab er sich zur Vervollkommnung darin nach Memphis, von da nach Chaldäa, sodann nach Antiochia, wo er sich durch schwarze Kunst mit Unterstützung des Teufels unermesslichen Ruhm erwarb, ja scheinbar viele gute Werke und Wohlthaten verrichtete. Ganz anders finden wir bei Calderon unsern Magus zu Anfang: noch ist er unschuldig, und, obgleich Heide, mit wahren philosophischen Untersuchungen beschäftigt. Auch hierin ist Aehnlichkeit mit Göthe's Faust. Auch Göthe hat aus dem argen Erzschwarzkünstler Faust einen später verführten irrenden, aber guten Menschen gemacht.

Ueber Einzelnes.

S. 398, 2K; 171, 2H:

Tú te engañas,
Que es el mentis mas cortes,
Que se dice cara á cara.

Vergl. zu Á secreto agravio secreta venganza (Nr. 61) I, 475, 2K; I, 596, 1H.

S. 398, 2K; 171, 2H:

Pues ya tienes
Mas de la mitad andada
Del camino, llega, Libia,
Al na, y sé, Libia, liviana.

Liviana leicht, von Mädchen gebraucht gutwillig. Da dem Namen der Zofe Libia nur die vierte Silbe fehlt, um eine *liviana* zu sein, so meint der Bursch, mehr als die Hälfte des Weges (nämlich drei

*) S. 399, 2K; 172, 1H: *Dios es una bondad suma,*
Una esencia, una sustancia,
Todo vista, todo manos.

**) Nämlich als die Sonne, von der er vorher gesprochen.

Libia dreisilbig ist) habe sie schon zurückgelegt, und [illegible] nur noch ein Viertel zu machen, um ihm zu Willen zu [illegible] Diesen Spass hat Calderon noch weiter ausgeführt in Fineza contra fineza II, 572, 2K; IV, 272, 3H. (Hier ist Libia eine gutwillige Nymphe.) *Lelio: Libia hermosa, no te asombre Que de amarte me dé gana, Pues ya en Libia de liviana Tienes la mitad del nombre. Libia: Ay Lelio, los accidentes De tan mal bochorno entibia, Que soy Libia, y Doña Libia Solo ha engendrado serpientes.* Ein förmliches Citat dieser beiden Stellen haben wir in Las armas de la hermosura. Hier nennt der Dichter den ganzen Spass „nicht sehr hochstrebend" *(no muy vana)*, IV, 459, 2K; III, 199, 1H: *Pasquin: Libia, por quien cierto hombre Dijo en frase no muy vana: Libia, que ya de liviana Tienes la mitad del nombre.* Der „gewisse Mensch" ist Calderon selbst.

S. 399, 1K; 171, 3H: „Sale el Demonio, vestido de gala." Dazu S. 399, 1K; 172, 1H:

Tuve tan grande arrogancia,
Que á la cátedra de prima
Me opuse, y pensé llevarla etc.

In fast jedem Auto Calderon's ist der Dämon, Lucifer (Luzbel), ganz in derselben Art dargestellt wie hier. Die biblischen Stellen 1. Kön. 22; Ev. Joh. 8, 44; Ep. Judä 6 boten wohl zu diesen Einzelnheiten nicht Veranlassung; und doch finden wir schon Aehnliches bei Lactantius, Divin. instit. l. II, c. 9. Offenbar hat die ganze Lehre vom Dämon, die Calderon vorfand und ausarbeitete, äusserlich genommen sich angesetzt an die alte orientalische Auslegung des 14ten Kapitels des Jesaias von V. 11 an: „Deine Pracht ist herunter in die Hölle gefahren sammt dem Klange deiner Harfen. Motten werden dein Bette sein, und Würme deine Decke. Wie bist du vom Himmel gefallen, du schöner Morgenstern?" *) V. 14: „Ich will über die hohen Wolken fahren, und gleich sein dem Allerhöchsten. Ja, zur Höllen fährest du, zur Seiten der Gruben!" **) Die folgenden Worte des Teufels bei Calderon:

Y aunque la perdí, me basta
Haberlo intentado; que hay
Pérdidas con alabanza

zeigen, dass sich bei dem Dichter, wie bei andern, mit jener Stelle des Jesaias unmittelbar der Gedanke an Phaethon verknüpfte und an

*) Auch der Name ist aus dieser Stelle, in der Uebersetzung der Vulgata: „Detracta est ad inferos superbia tua, concidit cadaver tuum: subter te sternetur tinea, et operimentum tuum erunt vermes. Quomodo cecidisti de coelo Lucifer, qui mane oriebaris?" (Septuaginta: ὁ ἑωσφόρος ὁ πρωῒ ἀνατέλλων.)

**) „Ascendam super altitudinem nubium, similis ero altissimo. Verumamen ad infernum detraheris in profundum laci.

die Grabschrift der Hesperiden (bei Ovid Metam. II, 327): *Hic situs est Phaethon, currus auriga paterni: Quem si non tenuit, magnis tamen excidit ausis.*

S. 399, 2K; 172, 2H: *Esto se halla*
En las dudosas respuestas,
Que suelen dar sus estatuas....
A dos ejércitos, dos
Ídolos una batalla
Aseguraron, y el uno
La perdió etc.

Ueber die doppelsinnigen und falschen Orakel s. Cicero de divinatione II, 55. 56; Herodot I, 53, und die Ausleger zu Beiden.

S. 400, 2K; 173, 1H: *..son de toda Antioquía*
Los ojos y la esperanza...

Los ojos für das Köstlichste, was die Aufmerksamkeit, die Augen auf sich zieht. So brauchen die Griechen ὄμμα. Eurip. Phoen. 803: Ἀρτέμιδος χιονοτρόφον ὄμμα, Κιθαιρών.

S. 402, 2K; 174, 3H: *..cuando á Roma*
Llegó encubierto el prudente
Alejandro, Papa nuestro,
Que la apostólica sede
Gobernaba, sin tener
Donde tenerla pudiese.

Dem Calderon konnte kein andrer Papst Alexander hier vorschweben als Alexander der erste; denn Papst Alexander der zweite kam erst 1061 zur Regierung. Cyprianus wurde 290 enthauptet. Alexander der erste aber soll im Jahr 109 auf den päpstlichen Stuhl gelangt und im Jahr 119 unter Kaiser Hadrian gestorben sein. Die Geschichte dieses Papstes hat etwas Sagenhaftes, wie es in der frühesten Zeit des Christenthums nicht befremden kann, und gerade deshalb möchte ich diese Verbindung von Cyprianus und Alexander hier nicht einen Anachronismus nennen: denn nur wo geschichtlich begründete Thatsachen in der Zeitfolge verwirrt werden und keinen dichterischen noch sagenhaften Charakter erhalten, findet der Anachronismus Statt. Die Martyrologia führen diesen Alexander als Märtyrer und Heiligen unter dem 3ten Mai auf. Ihm legt man die Einführung des Weihwassers und des ungesäuerten Brotes bei.

---

108. Los dos amantes del cielo. (Die beiden Liebenden des Himmels.) II, 622 K; III, 235 H. *)

Akt 1. Rom unter der Regierung des Kaisers Numerian. In einem einsamen Zimmer unter Büchern vergraben, in Nachdenken

*) 'Uebersetzt von v. Schack, spanisches Theater Bd. 2: Chrysanthus und Daria.'

versunken sitzt Chrysanthus. Er, bis jetzt ein Heide, hat den Anfang des Evangeliums Johannis vor sich, überliest ihn mehrere Male, und strengt sich vergeblich an den dunkeln Worten einigen Sinn abzugewinnen. Zwei Gestalten erscheinen oben, die eine schwarz mit Sternen, die andre bunt gekleidet, nur von den Zuschauern, nicht von Chrysanthus gesehen. Die erstere ruft ihm zu, dem Jupiter zu dienen, die andere, sich an den Gott zu wenden, der in sich selbst war, bevor er die Zeit geschaffen. Sie verschwinden. Der Jüngling ruft in glühender Sehnsucht: „Wer kann mich aus diesen Zweifeln retten?“ Und sein Vater Polemius, Haupt des Senats, ruft hinter der Scene: „Karpophorus soll es theuer büssen!“ Chrysanthus versteht das Zeichen und nimmt sich vor, Karpophorus, den greisen Christen, der in die Wüste geflüchtet ist, dort aufzusuchen. Jetzt tritt Polemius ein. Er sucht mit väterlichem Ernst den Sohn aus der Gedankenwelt in die wirkliche Welt zu führen und warnt ihn vor den Gefahren der Schwärmerei. Dann befiehlt er, von Eifer für die römischen Götter entflammt, den Karpophorus aufzusuchen und geht selbst mit, es zu betreiben; seinen Sohn bindet er dessen Freunde Claudius auf die Seele. Dieser beschliesst, den schwermüthigen Gefährten durch Umgang mit reizenden und sittsamen Fräulein zu zerstreuen.

Hain der Minerva, durchströmt von einem klaren Bach. Drei Fräulein ergötzen sich hier: Nisida mit Spiel und Gesang; Cynthia mit Lesen und Dichten; aber Daria beschaut ihre eigene Schönheit im lautern Quell, ein weiblicher Narciss. Sie streiten, welche Beschäftigung würdiger sei. Zu ihnen tritt Chrysanthus, eingeführt von Claudius. Die Singende und die Dichtende rühren sein Herz oberflächlich, aber nur die schöne Daria weiss es ganz zu gewinnen. Er wirbt glühend und demüthig um sie. Sie erklärt, nur den könne sie lieben, der aus Liebe für sie sterben könne. Claudius folgt seiner lieben Cynthia nach, Chrysanthus aber verirrt sich, in schwere Gedanken vertieft, in die Einsamkeit. Er gelangt, ohne zu wissen wie, an Karpophorus Grotte. Der greise Christ unterrichtet den dürstenden Jüngling in den Geheimnissen des Christenthums. Plötzlich werden sie umringt; Karpophorus verschwindet, nur Chrysanthus wird gefangen. Man hat ihn mit einem Schleier verhüllt, und nur Polemius, der Vater, weiss dass der gefangene Christ sein Sohn ist.

Akt 2. Rom. Palast des Polemius. Der Alte erzählt dem Claudius, dass ein Sklave an Chrysanthus Stelle hingerichtet sei, Chrysanthus aber eingekerkert sitze, weil er in wahnsinniger Schwärmerei nur von drei Personen rede, die Ein Wesen ausmachten, und von Sterben aus Liebe und dergleichen Ueberschwänglichkeiten. Man erblickt den Jüngling selbst in Ketten auf einem Stuhl sitzend. Er

scheint nicht zu fühlen, was ihm begegnet, und sucht die Offenbarungen zu fassen, die ihm geworden. Auf des Claudius Rath ergeht der Ausruf, dass jenes Mädchen, welches den Chrysanthus zu zerstreuen vermöchte, seine Hand als Lohn empfangen solle, ein Arzt aber, der es könnte, grosse Geschenke erhalten.

Daria allein auf der Jagd, voll freudigen Trotzes. Plötzlich fällt sie in eine tiefe Grotte; Musik und Gesang tönt daraus hervor und verkündet ihr, selig werde der Tag sein, wo dieser dunkle Punkt ihr Grab würde. So ordne es der, welcher aus Liebe für sie gestorben. Nisida und Cynthia befreien sie aus der Gefahr und den wogenden Gedanken. Ein Bote meldet den drei Fräulein den Ausruf. Alle drei entschliessen sich, die Kraft ihrer Gaben zu versuchen: Nisida aus Eigennutz; Cynthia um zu zeigen, dass sie die Beste und Würdigste sei; Daria aus Eifer für ihre Götter.

Polemius Palast. Gartensaal. Chrysanthus empfängt den Karpophorus, welcher, als Arzt gekleidet, von Polemius eingeführt wird. Der Christ warnt den Jüngling vor den Lockungen, die seiner warten, und verspricht ferneren Unterricht und Taufe. Im Garten erscheint zuerst Nisida, und reizt mit den Silberklängen der Musik; dann Cynthia mit seelenvollem Gedicht. Nur flüchtig ist der Eindruck. Schnell weiss der Jüngling ihren Schlingen zu entgehen: er betet, und die Beiden verstummen, am Boden eingewurzelt in grässlicher Angst. Sie sind glücklich, als sie der drückenden Nähe des göttlichen Mannes entfliehen können. Nun aber zeigt sich Daria. Innige Neigung verbindet die durch ihre Meinungen Getrennten. Sie streiten, Keiner weicht, aber das Licht reiner Liebe glänzt hell über dem Zwiespalt.

Akt 3. Polemius ohnmächtig wüthend, dass alle Mittel fruchtlos sind. Man erregt ihm Verdacht gegen Karpophorus. Freudig ergreift er den Gedanken. — Theologischer Streit zwischen Chrysanthus und Daria. Sie flieht, um sich nicht zu ergeben. Er will ihr nach. Karpophorus vertritt ihm den Weg und warnt ihn vor den gefährlichen Lockungen: er sei getauft und solle sich würdig benehmen. Polemius lauscht, und führt den Arzt ab, um ihn nach Verdienst zu belohnen. — Daria abermals bei Chrysanthus. Er löst ihr die noch übrigen Glaubenszweifel. Als sie noch schwankt, will er fliehen. Eine Stimme ruft: „Seele, suche den, der aus Liebe zu dir gestorben ist!“ Sie sehen sich um, und erblicken Karpophorus geköpft. Er ruft im Tode den Zöglingen die Worte des Heils zu. Polemius tritt auf, schadenfroh und grimmig. Jetzt erklärt der Sohn ihm, dass auch er ein Christ sei, und Daria ebenso. Der Alte sucht grässliche Strafen für Beide. Chrysanthus, der die einsame Beschauung liebt, wird in den öffentlichen Kerker unter eine Masse verworfener Misse-

thäter gestossen; Daria, die stolze Schöne, in ein gemeines Freudenhaus geschleppt.

Freudenhaus. Chrysanthus Diener hat lange dem hohen Fräulein nachgestellt. Jetzt will er seine Lust büssen. Ein Löwe legt sich vor sie und schützt, ihr freundlich, Allen sonst feindlich, ihre Unschuld. Dann wandelt er langsam fort; sie ihm nach. — Wildniss wie im ersten Akt. Daria folgt dem Löwen. Chrysanthus hat wunderbar Ketten und Riegel gesprengt, und schreitet unnahbar auch hierher. Der Kaiser Numerian selbst eilt mit einem Heer ihnen nach, denn er glaubt, Polemius habe als schwacher Vater den Sohn geschützt. Der Alte aber, solche Schmach von seinem grauen Haupt abzuwälzen, stürmt mit den Seinigen nach, um sich als ächter Römer zu zeigen. Chrysanthus und Daria, Arm in Arm, werden an dem Rande jener verhängnissvollen Grotte ergriffen und in die Tiefe geschleudert. Polemius lässt die Oeffnung mit Steinen und Erde füllen. Rings oben ist Sturm, Unwetter und Erdbeben; aber süsser, seliger, ruhiger Gesang tönt hervor aus der Tiefe, aus dem einenden Grabe der in Christo Verbundenen. Ein Felsen, auf dem ein Engel steht, legt sich über den Eingang, und heilige Scheu treibt Jeden zurück, der sich nahen will.

Die Legende, an welche Calderon sein wunderbares Schauspiel angeknüpft hat, findet sich sehr ausführlich bei Surius, de probatis Sanctorum historiis t. V (Col. Agr. 1574), p. 948, und wahrscheinlich hatte der Dichter des Surius Werk vor Augen. Nur Fragmentarisches auch in Beziehung auf den symbolischen Charakter giebt die goldene Legende, Kap. 152: De sancto Crisanto et Daria.

S. Chrysanthus und Daria wurden den 25sten Oktober verehrt. Folgendes wird über sie in der Legende wesentlich berichtet. Polemius, aus Alexandria gebürtig, kam mit seinem Sohn Chrysanthus nach Rom, und erhielt durch die Gnade des Kaisers Numerian Sitz im Senat zu Rom. Während der Vater sich ganz den Staatsgeschäften hingab und dadurch immer mehr in der Gunst des Kaisers stieg, lebte der Sohn in stillen philosophischen Forschungen. Zufällig bekam er die Evangelien zur Hand; sie zogen ihn an; das Verständniss ward ihm aber schwer. Ein Christ wies ihm den christlichen Presbyter Karpophorus nach, welcher seine Zweifel lösen würde. Karpophorus unterrichtete ihn in der neuen Lehre, und taufte ihn. Nun bekannte Chrysanthus sich öffentlich zum Christenthum. Der Vater liess ihn deshalb einsperren. Vergeblich. Ein Freund rieth jenem die Sache anders anzufangen. Chrysanthus ward prächtig gekleidet, an reichbesetzte Tafeln gebracht, und reizende Mädchen umringten ihn, ihn zu verführen. Durch eifriges Gebet erlangte er, dass sie von unwiderstehlichem Schlaf befallen wurden. Endlich holte man

zu diesem Zweck eine sittsame Jungfrau der Minerva, Daria. Er bekehrt sie heimlich zum Christenthum; öffentlich geben sie sich für verheirathet aus, leben aber keusch mit einander. So breiten sie in der Stille die neue Lehre aus. Mehrere Römer klagen. Chrysanthus wird von dem Tribun Claudius in den Tempel des Herkules geführt, um daselbst diesem Halbgott zu opfern. Er will nicht. Grässliche Martern sollen ihn zwingen. Allein die Pein wird zur Lust, der Modergeruch zum köstlichen Duft. Diese Wunder bewegen den Claudius und die Soldaten, welche gegenwärtig gewesen, sich taufen zu lassen. Jetzt tritt der Kaiser Numerian selbst in's Mittel, Claudius und seine Mitschuldigen werden hingerichtet, Chrysanthus in einen Kerker geworfen, und Daria in ein öffentliches Bordell. Hier schützt ein Löwe die Jungfrau gegen ihre Verführer. Der Prätor lässt endlich den Chrysanthus und die Daria ausserhalb der Stadt in eine Grube werfen, wohinein sie singend und betend steigen. Die Oeffnung wird mit Steinen und Erde verschüttet.

Als Verfasser dieser Erzählung nennen sich am Schluss: „Nos Varinus et Armenius*) fratres conscripsimus iussu sanctissimi Papae Stephani**), et in omnes civitates misimus.“ Neuere katholische Gottesgelehrte haben die Legende historisch-kritisch untersucht, und da hat sie denn so wenig wie irgend eine ähnliche Sage vor diesem Richterstuhl Stich halten wollen. Man findet die Zweifel dagegen zusammengestellt in dem in dieser Hinsicht merkwürdigen Buch: Les vies des Saints (Paris 1739), t. VII, p. 385.

Schon Gregorius Turonensis (starb 596) erwähnt der Acta Martyrum über unser Paar in seinem Tractat: Gloria beatorum Martyrum, cap. 38, und berichtet, dass viele Christen über ihrem Grabe die Mysterien gefeiert hätten, und dass ein Kaiser einmal sämmtliche in der Grotte Versammelte habe daselbst zusammen einmauern lassen.

Wenden wir uns jetzt zu unserm Schauspiel. Dass hier hinter dem Wortsinne noch ein zweiter allegorischer Sinn versteckt ist, wird, wie ich wünsche, auch aus der Uebersicht durchgeschimmert haben. Die drei Fräulein, die sich um den Besitz des Mannes bemühen, sind offenbar jene drei verschiedenen Richtungen, welche die menschliche Thätigkeit nehmen kann, entweder zum Schaffen und Erwerben, oder zum Schützen gegen alles Zerstörende, oder aber zum Erkennen und Darstellen (Nährstand, Wehrstand und Lehrstand). Alle drei verschmäht der wahrhaft von Gott beseelte Mensch, so lange sie noch nicht das Höchste, das religiöse Princip, zum Mittelpunkt

*) S. über sie Prosper Mandosius, Bibliotheca Romana cent. 4, 13.

**) Es ist Stephan der erste gemeint, Papst von 257 an. (Kaiser Numerian regierte 283—284.)

Anhang.

Nachtrag zur kritischen Uebersicht der Dramen des Calderon.

Schauspiele,

welche dem Calderon zugeschrieben worden und nicht in die Sammlungen des Vera Tassis und des Apontes mit aufgenommen sind. *)

Am 24. Julius 1680 schrieb Calderon einen Brief an den Vicekönig von Valencia, den Herzog von Veragua, worin er auf dessen inständiges Verlangen ein Verzeichniss der von ihm selbst verfassten Comedias liefert. **) Unter diesen sind folgende neun, die in den Ausgaben des Vera Tassis und des Apontes fehlen:

1) La Virgen de los Remedios.
2) La Virgen de la Almudena, primera parte.
3) La Virgen de la Almudena, segunda parte.
4) San Francisco de Borja.
5) Don Quixote de la Mancha.
6) La Celestina.
7) El acaso y el error.
8) El carro del Cielo.
9) Certamen de Amor y Zelos.

Vera Tassis bestimmte diese neun mit noch drei für den zehnten Theil seiner Sammlung. Ueber die drei andern aber scheint er selbst

*) 'Die Abfassung dieses Abschnitts sowie überhaupt aller Theile des Anhangs fällt in und vor das Jahr 1822, also wesentlich früher als die der meisten übrigen Partien des Werks.'

**) Der Brief ist abgedruckt in Huerta's Theatro Hespañol II, 3, p. XI. Der achtzigjährige Greis schrieb ihn, nachdem er von einem Fall etwas genesen war. In diesem Katalog befinden sich folgende Stücke nicht verzeichnet: 1) La Sibila del Oriente. 2) Las Cadenas del Demonio. 3) La Señora y la Criada. 4) Nadie fie su secreto. 5) Las tres Justicias en una. Wahrscheinlich aus Altersschwäche hat der Verfasser diese fünf aufzuzählen vergessen. Denn an der Authenticität derselben ist durchaus nicht zu zweifeln. Aber die Vermuthung über die ganz späte Abfassung der Sibila del Oriente verliert durch die Auslassung auch der vier andern an Wahrscheinlichkeit.

Noch ist zu bemerken, dass in dem Verzeichniss unser La Exaltacion de la Cruz den Titel führt: El Triunfo de la Cruz, und unser Amar despues de la muerte den Titel: El Tuzani de la Alpujarra.

nicht recht gewiss gewesen zu sein. Denn in den Anhängen zu verschiedenen Theilen, wo er das Verzeichniss liefert, bleibt er sich nicht gleich, sondern nennt bald diese, bald jene, die er im zehnten Theil liefern wolle. So finden wir bei ihm zusammen noch vier als ächt bezeichnete. Es sind:

La Virgen de Madrid.
El condenado de Amor.
El sacrificio de Efigenia.
Desagravios de Maria.

Sonderbar genug ist, dass in: Fama, vida, y escritos de D. Pedro Calderon de la Barca Vera Tassis nur drei Schauspiele seines Autors namentlich anführt, und dass unter diesen dreien zwei sind, die er nicht mit in die Sammlung aufgenommen hat. Seite 3 (Ausg. Apontes I *)) heisst es: „Seine Majestät befahl ihm im Jahre 1640 jenes berühmte Festspiel Wettstreit der Liebe und Eifersucht zu schreiben **).“ Ferner S. 6 ***): „Er begann gross mit dem Schauspiel Der Wagen des Himmels, als er etwas über dreizehn Jahre alt war, und endete erhaben im einundachtzigsten Jahre mit Loos und Spruch †).“ Wie sehr sehnen wir uns nach dem Erstlingswerk des dreizehnjährigen Knaben!

Apontes in der Vorrede zum zehnten Theil deutet an, er habe die übrigen Dramen Calderon's mit aufnehmen wollen, habe aber weder sie noch die Bezahlung wieder erhalten, welche er für sie versprochen. ††)

Von den neun Stücken des Calderon'schen Katalogs kenne ich aus eigenem Lesen nur eins, und von den vier des Vera Tassis gar keins. Jenes ist:

El Phenix de España, San Francisco de Borja. †††)

Akt 1. Waldige Gegend in Biscaya. Don Sancho mit seinem Freunde, dem Räuberhauptmann Carlos. Sancho, ein armer Edelmann, ist bis zum Wahnsinn verliebt in seine reiche, fromme und schöne Muhme Beatriz, bestimmte Braut des Alvaro de Borja (Sohn des alten Jesuiten). Der Bräutigam muss durch diese Gegend ziehen, und Carlos gelobt ihn zu morden: ist nur der Neben-

*) 'S. I, IV, 1K; I, XXX H.'

**) Mandandole escribir aquella celebre Fiesta: Certamen de Amor y Zelos, que se representó en los Estanques de Buen-Retiro.

***) 'S. I, V, 1K; I, XXXII H.'

†) Empezó grande con la del Carro del Cielo, de poco mas de trece años, y acabó soberano con la de Hado y Divisa, de ochenta y uno.

††) Er drückt sich nach seiner geschraubten Art so aus: „Pero me quedé no solo con las buenas ganas de recibirlas, sino tambien libre de la buena paga que havia prometido.“

†††) 'S. dieses Schauspiel jetzt in Hartzenbusch Ausgabe des Calderon t. IV, p. 573.'

buhler fort, glaubt Sancho seines Sieges gewiss zu sein. — Bauerkinder ziehen durch den Wald zum alten Einsiedler Franz von Borja, um Unterricht in der Religion zu erhalten. Alvaro naht, auch Beatriz. Sie will den Heiligen besuchen. Strenge in Demuth und Keuschheit weist sie die ehrfurchtsvollen Bewerbungen Alvaro's zurück, bis die Kirche das Band geheiligt hat. Carlos lauert mit gezogenem Degen im Hinterhalt, den Alvaro niederzuhauen. Da tritt der heilige Einsiedler auf mit einem Korb voll Erde und einem Wassereimer. Die unwiderstehliche Gewalt seines Anblicks verscheucht den lasterhaften Carlos, der kaum Kraft zur Flucht behalten hat. Die tiefste Demuth eines gotterfüllten Herzens bezeichnet jedes Wort des Francisco. Der Cardinalshut wird ihm angeboten; er schlägt ihn aus. Man meldet die Ankunft Kaiser Karl's des fünften; der Einsiedler lässt sich nicht stören in seinem Geschäft des Unterrichts der Kinder. Unbemerkt hört Karl eine Zeit lang zu; dann zeigt er sich. Gespräch Beider. Der grosse Kaiser benimmt sich als lernbegieriger Schüler, und entdeckt seinen Entschluss sich aus der Welt in die Einsamkeit zurückzuziehen. Franz deutet auf die Veranlassung, die ihn selbst bestimmt hat, sein ganzes Leben ernsten Bussübungen zu weihen *).

Akt 2. Valladolid. Alvaro ist vermählt; der Kaiser hat abgedankt. Carlos, an Sancho's Seite, lebt ungestraft am Hofe. — Haus des Carlos. Er ersticht Marcela, seine Geliebte, weil sie, durch Borja's Predigten gerührt, Gewissensbisse empfunden hat. Der Dämon fährt in Marcela's Leiche **), und will in diesem Scheinleben Böses, schafft aber nur Gutes. — Sancho's Haus. Franz sucht durch tiefe Mahnungen Sancho's Herz zu bekehren: es ist vergeblich; neben ihm knirscht Marcela (der Dämon) in ohnmächtiger Wuth. Man meldet dem Heiligen den Tod seiner Tochter; kein Zeichen des väterlichen Schmerzes hält ihn von seinem Beruf zurück. — Gespräch zwischen ihm und dem Kaiser zur Vertheidigung des Jesuitenordens.

Alvaro's Haus. Er selbst ist in Geschäften in Rom; Marcela hat den Sancho bestellt und will ihn in das Zimmer der Geliebten bringen. Vergeblich sucht sie durch Liebeslieder und verfängliche Reden die Gebieterin Beatriz zu reizen. — Nacht, vor dem Hause. In der Ferne tönen Marcela's lockende Gesänge, schon will Sancho hinein — da klingt durch die Nacht die ernste Sünderglocke Borja's, und seine warnende Stimme schallt tief eindringend: „Fürchtet, Sterbliche, die ewige Strafe!“ Sancho bleibt am Boden festgewurzelt stehen. Stärker girrt Marcela; ja, der Beatriz schmeichelnde, Liebe verheissende Stimme selbst glaubt er zu hören; er folgt dem Ruf, als der Heilige

*) S. die Anmerkungen.

**) Wie in El Josef de las mugeres.

dazwischen tritt. Marcela flieht zurück, und zertrümmert in der Wuth die eisernen Stäbe des Gartengitters zum ewigen Andenken. Dem Sancho aber ist es wie eine Binde von den Augen gefallen, der Moment der Gnade ist benutzt, tief erschüttert folgt er dem Glockenruf.

Akt 3. Rom. Kaiser Karl ist todt. Die andern Personen des Drama's sind hier vereinigt. Marcela wird gepeinigt mit Reliquien, die man ihr schenkt, dafür quält sie den Sancho während seiner Bussübungen mit dem Bilde der Geliebten. Borja tritt ein; Marcela verschwindet, und Sancho muss, aufrichtige Zerknirschung zu zeigen, in seinen Staatskleidern Körbe mit Erde durch die volkreichen Strassen tragen. Viele spotten, aber Beatriz ist innig erfreut; sie sagt ihm Worte himmlischer Liebe, wodurch die irdische ganz vernichtet oder verwandelt wird.

Verklärung des Borja, als er in Demuth auf den Knieen betet. Carlos will auf der Strasse den Alvaro erschiessen, das Pistol versagt, er wird schwer verwundet. Gotteslästerungen entströmen ihm, da er dem Tode nah ist. Franz wird gerufen, seine Seele zu retten. Alle Gnadenmittel der Kirche, feurige Gebete zu Gott, eindringende Bitten und Drohungen an den Sünder bietet er auf; vergeblich. Wunder geschehen am vorgehaltenen Crucifix; vergeblich. Der Sünder fährt in Verstockung zur Hölle zum unendlichen Schmerz des Heiligen, der nur durch die Erscheinung eines Engels des Lichts getröstet werden kann. Dieser gebietet ihm zugleich, den Ruf als General der Gesellschaft anzunehmen.

Ueber den Helden des Schauspiels, Francisco de Borja, handelt weitläufig Tanner in der Societas Jesu p. 121. (Pragae 1694, Fol.)

Franz von Borja, aus königlichem Geblüt entsprossen, ward geboren 1510. Er erzeugte acht Kinder, und wurde als Freund Kaiser Karl's des fünften zu mehreren hohen weltlichen Geschäften gebraucht. Zu diesen gehörte auch, dass er bei der feierlichen Beerdigung der Kaiserin Isabella die Leiche derselben beschauen musste. Er ward deshalb mit in die Todtengruft hinabgelassen und fand die Leiche der schönen Frau so grässlich entstellt, dass der Anblick eine gewaltsame Erschütterung in seinem ganzen Wesen hervorbrachte. Er glaubte, die Hinfälligkeit alles Irdischen berechtige ihn der Welt zu entsagen und sich allein geistlichen Beschauungen zu überlassen. Nachdem er sich neun Jahre lang einsam mit diesen Gedanken herumgetragen hatte, trat er 1548 in den eben erst sich erhebenden Jesuitenorden, und nun ist die Legende (wie Tanner sie mittheilt) voll von seinen Thaten, seinen Bussübungen, seiner Demuth. Mehreres davon ist in das Schauspiel aufgenommen; auch die letzte Scene, der verzweifelte Tod des Carlos, findet sich bei Tanner p. 135, a. Borja starb 1572. Gleich nach seinem Tode verehrte ihn das Volk

ausserordentlich, aber erst den 29. April 1671 trug ihn Papst Clemens X. in das Album Sanctorum, und zu dieser Festlichkeit ist unser Schauspiel geschrieben, wie folgende Stelle gegen das Ende bezeugt*):

Porque quando vea España
*Un Sol Segundo***), *que nace*
A consolar las memorias
De Phelipe Quarto el grande
(Que tanto llanto no pudo
A menos Sol enjugarse),
Verá la Española corte
De reverentes altares,
De numerosos concursos
Ya en sus templos, ya en sus calles,
Que á tu Canonisacion
Hermosos vergeles nacen etc.

In dem Katalog des Huerta sind drei Schauspiele mit dem Titel San Francisco de Borja; eines von Calderon, eines von Calleja, und eines von Fernandez de Leon. Doch kann man sich auf Angaben der Art in diesem Katalog gar nicht verlassen, da er ohne alle Kritik verfasst ist. Das Exemplar des San Francisco de Borja, aus dem ich den Inhalt mitgetheilt habe (Sevilla, por Francisco de Leefdael), hat in der Ueberschrift: de un Ingenio de esta Corte. . Während so viele Schauspiele unter Calderon's Namen gedruckt sind, welche nicht von ihm herrühren, so haben wir hier eins, das von ihm ist ohne seinen Namen auf dem Titelblatt zu tragen. Calderon als Greis mochte dem Orden, zu dem auch der viel gehasste Günstling der Königin Mutter, Neidhard, gehörte, nützlich sein wollen, ohne gerade gleich Anfangs seinen gefeierten Namen herzugeben. Erst später erklärte er die Wahrheit. Vieles in der Anlage und Ausführung lässt uns Calderon als Verfasser erkennen, besonders die Enthaltsamkeit in Beziehung auf die verrichteten Wunder. Indess die Erzählung bei Tanner deren eine unmässige Menge mittheilt, welche ein andrer Spanier gewiss zur Erbauung mit benutzt hätte, wird in unserm Schauspiel nur von fern auf derlei hingedeutet, den Licht gebenden Punkt aber bilden Borja's ächt christliche Tugenden der Liebe, Demuth und Gottergebenheit.

Wir wenden uns jetzt zu den Schauspielen, welche unserm Dichter von Buchhändlern zugeschrieben sind, aber als unächt von Vera Tassis und nach ihm von Apontes in ihre Sammlung nicht mit aufge-

*) 'S. 594, 2H.'

**) Karl der zweite, Sohn Philipp's des vierten.

nommen wurden. Freilich hat auch Calderon selber in dem oben angeführten Verzeichniss keins derselben als das seine anerkannt. *) Wir haben aber bemerkt, dass er fünf ächte ausgelassen, und so könnte wohl unter den verworfenen sich noch eines und das andere finden, das er, sei es aus Absicht sei es aus Vergessenheit, nicht namentlich aufgeführt hat.

In der Vorrede des fünften Bandes **) giebt Vera Tassis folgendes Verzeichniss von 106 untergeschobenen Schauspielen, welche unter Calderon's Namen fälschlich von den Buchhändlern verkauft wurden ***). Wir fügen sogleich einige Bemerkungen hinzu, so weit unsere Forschungen bis jetzt reichen. Die mit einem † bezeichneten hat Huerta im: Catalogo alphabetico de las Comedias etc. als Comedias des Calderon sorglos mit aufgeführt.

En el Juego de Varias.

1) Los Empeños de seis horas. Zuerst gedruckt 1657 in: Comedias nuevas escogidas de los mejores Ingenios de España. Octava Parte. Der Schluss lautet:

Aquí, señores, se acaben
Los Empeños de seis horas;
Perdonad yerros tan grandes.

Schon im Jahre 1663 ist es für die englische Bühne bearbeitet als The Adventures of five hours, und so wieder abgedruckt in: Dodsley Collection of old Plays, vol. XII. Nicht allein der Engländer, auch Linguet im Théâtre Espagnol II, 383 hat unter dem Titel La journée difficile dies verwickelte Intriguenstück dem Calderon zugeschrieben. Es ist aber nur in der Manier unseres Dichters, nicht von ihm.

2) † La Tercera de si misma. Ebenfalls in: Com. nuev. escog. Octava P. 1657, unter des Dichters Namen gedruckt. Ein heroisches Drama, worin die Heldin als Mann verkleidet auftritt; eine Erfindung, die Calderon nicht liebt. Der Schluss lautet:

---

*) Man vergleiche noch mit jenem Briefe im Theatro Hespañol die Vorrede zu der von Calderon selbst besorgten Ausgabe seiner Autos (wiederholt in Apontes Abdruck der Autos): „No contenta la codicia con aver impresso tantos hurtados Escritos mios, como andan, sin mi permisso, adocenados, ha salido aora con un Libro, intitulado: Quinta Parte de Comedias de Calderon, con tantas falsedades“ etc.

**) Gleich nach Calderon's Tode gedruckt unter dem Titel: Verdadera quinta Parte etc. Madrid, Año 1682; mit dem Beiwort Verdadera, um ihn zu unterscheiden von jenem betrüglichen Druck, über den sich Calderon in der Vorrede zu den Autos beklagt. ('Jetzt in Hartzenbusch Ausgabe t. I, p. XXV.')

***) Comedias supuestas, que andan debaxo de su nombre.

Tenga aqui el fin que pretendo
El Amor aborreciendo,
Y Tercera de si misma.

Huerta hat neben der Tercera des Calderon noch eine von Mira de Mescua (s. zu La Dama Duende), und eben dieser wird auch wohl der Verfasser des unsrigen sein, da der Buchhändler es vortheilhafter fand, den berühmten Namen vorzudrucken.

3) † El Escandalo de Grecia contra las santas Imagenes. Zuerst unserm Dichter beigelegt in: Com. nuev. escog. Onzena Parte vom Jahre 1659. Ich bediene mich eines einzelnen ziemlich neuen Druckes (suelta), der zu Salamanca veranstaltet ist. Der unverschämte Verfasser sagt frech genug am Schluss:

Y Don Pedro Calderon
á vuestras plantas rendido
dize, que le perdoneis,
si no ha acertado á serviros.

Es ist Einiges aus der Geschichte der Konstantin Kopronymus, der von 741 bis 775 regierte und als Feind des Bilderdienstes bei den Griechen bekannt ist. Aber alles Geschichtliche ist in diesem Drama mit albernen Fabeln willkürlich entstellt. Konstantin ist mit Niederträchtigkeiten jeder Art überladen, und die vielen Mirakel und Grausamkeiten, die vor unsern Augen geschehen, mussten der Sache einen schlechten Dienst leisten, für welche der Dichter arbeiten wollte.

4) La Española de Florencia ist unter Calderon's Namen in Com. nuev. escog. Duodezima P. Madrid 1659. Ich bediene mich einer Suelta aus Sevilla, en la Imprenta de Joseph Padrino. Vielleicht hat Calderon den Plan entworfen, und ein Anderer die Ausführung übernommen. Neben vielem Unbedeutenden finden sich höchst geniale Stellen, vornehmlich im komischen Theil.

Besonders wichtig ist La Española de Florencia für die Ausleger des Shakspeare. Auch die neuesten unter den Engländern, Reed in der grossen Ausgabe (London 1813) und Drake in: Shakspeare and his times (London 1817) haben bis jetzt keine Kenntniss davon genommen. Es ist nämlich das spanische Drama eine Bearbeitung der Novelle 36, Band 2, des Bandello*). Dieselbe Novelle, wahrscheinlich aus der französischen Uebersetzung des Belle-Forest**) in das Englische übertragen, ist bekanntlich die Grundlage von Shakspeare's Twelfth-Night oder What you will. Ein Auszug aus Bandello findet sich bei den englischen Auslegern Shakspeare's, und für die Deutschen hinter Eschenburg's Uebersetzung (Bd. 3). Der Spanier hat sich ganz an sein Vorbild gehalten und ausser den Zu-

*) Novelle del Bandello, Lucca 1554, t. II, p. 212.
**) T. IV, hist. 61. Lyon 1590.

thaten des Scherzes und der dem Drama nöthigen Erweiterungen im Inhalt nur hinzugesetzt, dass Laura's Vater die Tochter dem Carlos zur Ehe anbietet und dass die Amme zugleich Amme beider Fräulein ist. Trefflich und ächt spanisch ist der Charakter Lucrecia's aus der Novelle herausgearbeitet, mit aller Liebesglut, Aufopferung und Hingebung, um das einzige Ziel zu erreichen. Die Verkleidungen sind mehr im Sinne Moreto's und Massinger's als im Sinne Calderon's. Wenn wir damit die unendlich zarte Viola Shakspeare's vergleichen, die wie aus Aether gewebt ist, die süss-sinnliche sinnende Olivia, und den melancholischen schmachtenden Herzog, so muss der Spanier freilich sehr in Schatten treten.

Auf jeden Fall wäre es sehr förderlich, wenn die Ausleger des Shakspeare, die das Glück und Recht haben, weitläufig sein zu dürfen, eine sorgfältige kritische Vergleichung der Española de Florencia anstellten.

Die Liebeserklärung der Lucrecia an Laura beginnt:

Laura soberana,
cuya boca y frente
afrentan jazmines,
y abocan claveles;
en quien lo discreto
y lo hermoso siempre
se dan la batalla,
donde entrambos vencen;
de las perfecciones
escuela excelente,
que en ti las beldades
hermosura aprenden...

Solche dreifüssige Trochäen hat Calderon nicht, wohl aber der Verfasser von Yo me entiendo.

5) † El Vencimiento de Turno. Unglaublich ist die Frechheit des Herausgebers der Duodezima Parte de Com. nuev. escog. 1659, welcher auf den Titel setzt: Comedia famosa, El Vencimiento de Turno, de Don Pedro Calderon, und sorglos folgenden Schluss abdrucken liess:

..La roza sangre de Christo.
Antonio Manuel del Campo
Da fin al Turno vencido.

Hier nennt sich der Verfasser, um jeden Zweifel zu heben. Auch nicht zu loben ist Huerta, der zwei Vencim. de Turno anführt, eins von Calderon, eins von Campo. Das Stück des Campo ist übrigens ein grosses allegorisches Schauspiel, worin Aeneas Christus bedeuten soll, Turnus den Teufel, Lavinia die Seele u. s. w. Es schliesst sich an ein früheres Drama des Guillen de Castro, Turno vencido, worin die Begebenheiten der sieben letzten Bücher der Aeneide

romantisirt, zusammengedrängt, und in ein Heldenspiel von drei Akten vertheilt sind. *)

6) † Los desdichados dichosos.

Akt 1. Einöde in Catalonien bei Montserrat. Der Einsiedler Juan Guarin in brünstigem Dankgebet für die ihm von Gott gewordene Erleuchtung und Bitten, ihn vor Versuchung zu bewahren. Hinter ihm unbemerkt der böse Geist, welcher sich Mönchskleider anzieht, sich dann als Bruder Anastasius zeigt, und in scheinbarer Verzückung in die Höhe schwebt. — Margarita, Tochter des Grafen von Barcelona mit ihrem Geliebten Enrique, Herzog von Lorena. Von ihrer Seite wilde Liebe, von der seinigen sinnverwirrende Eifersucht. Er stürzt sich verzweifelt vom Felsen herab; der Dämon erweckt ihn zum Leben. Im Tode hat er ein neues Sein gefunden: er zieht das Einsiedlergewand an, nimmt ein Crucifix und einen Todtenschädel, und widersteht so der auf's neue ihn bestürmenden Margarita. Sie, von entsetzlichen Leidenschaften vernichtet, sinkt wie todt zu Boden mit dem Ausruf: „Ich sündigte; Jungfrau, hilf mir!“ Der Teufel, um sie ganz zu besitzen, ruft auch sie in das Leben zurück.

Akt 2. Carlos, Infant von Castilien, Margarita's bestimmter Bräutigam, auf dem Wege nach Barcelona. Laura, die Schwester der unglücklichen Braut, ist in heimlicher Liebe für Carlos entbrannt. Sie kommt ihm verkleidet entgegen, und findet ihn entschlummert auf blumiger Wiese liegen. Zwei seiner Hofleute wollen ihn ermorden, sie rettet ihm das Leben, und erklärt ihm in wunderlichen Umschweifen ihre Liebe ohne sich selbst zu erkennen zu geben. Schlau aber mischt sie die Nachricht hinein, dass Margarita nicht ihn, sondern Enrique liebt. Er antwortet mit ähnlicher Verstellung.

Einöde. Juan Guarin in ernsten Bussübungen beschäftigt; Enrique mit getheilter Aufmerksamkeit: denn manche starke Versuchungen

*) S. über Guillen de Castro: Some account of the lives and writings of Lope Felix de Vega Carpio, and Guillen de Castro; by Lord Holland. London 1817. Nicht einmal der Name dieses Schauspiels ist zu dem grossen Sammler Lord Holland gedrungen. El Turno vencido, Comedia famosa de Don Guillen de Castro, liest sich angenehm, aber es fehlt durchaus der Tiefsinn und höhere Geist, welcher zum wiederholten Lesen einladet und macht, dass man von Calderon oft sich gar nicht losreissen kann. Die Scene mit der Sibylla und der Unterwelt ist frisch und anmuthig, Prinzessin Lavinia ein liebenswürdiges, liebendes, offenherziges Kind, aber Turnus erhitzt mehr sich selbst durch seine rohen Reden als den Leser. Die Sprache ist weich und süss, wird aber zuweilen süsslich und unschmackhaft. Merkwürdig ist, dass in diesem Schauspiel der Scherz gänzlich fehlt, ein Versuch, der als völlig unnatürlich auch gewiss durch gänzliches Missfallen bestraft worden ist.

leiten seine Seele noch hin zum geliebten Weibe. — Barcelona. Margarita, vom bösen Geist besessen, tritt auf. Man hält ihr die Hände. Der Böse spricht aus ihrem Munde schamlos, bitter und trotzig. Zuletzt erklärt er, er werde nur weichen, wenn man die Prinzessin zu dem Einsiedler Juan Guarin bringe, der seit fünfzig Jahren in Einsamkeit zu Gott bete und wache. Dies ist der gefährliche Fallstrick, den der Dämon gelegt hat.

Akt 3. Einöde. Juan, seine Schwäche fürchtend und seinen Fall ahnend, weigert sich Margarita aufzunehmen. Der Teufel, als Einsiedler, predigt ihm vor von heiligen Pflichten für die Menschheit und wie in Versuchung und Gefahren der Fromme sich läutere. Margarita erscheint mit dem Fürsten. Der Teufel hält aus ihr eine lange theologische Disputation. *) Gelehrsamkeit, Scharfsinn, geistlicher Hochmuth in wunderbarem Gemisch zerstören die einfachen Ansichten und das Vertrauen des armen Juan. Er nimmt das Kreuz; es hilft scheinbar. Sie sinkt ohnmächtig zu Boden. Man lässt sie zur Vollendung der Kur bei dem Einsiedler. — Sie ist allein; da erscheint Enrique als Mönch. Beide erkennen sich, die süsse Sehnsucht ergreift sie, aber sie widerstehen und flichen mit abgewandtem Antlitz: denn der Böse hat nicht die Macht sie zu besiegen. — Laura, als Landmädchen verkleidet, entzückt abermals den Carlos; er erkennt in ihr nicht die Retterin seines Lebens (aus Akt 2).

Nacht. Einsiedelei. Juan, in schweren Kämpfen mit der Versuchung, will entrinnen. Der Teufel als Einsiedler treibt ihn in die Grotte zu Margarita mit Gründen zurück, dann wirft er drei Wollust entzündende Kugeln aus Hanf, Pech und Pulver nach einander auf ihn los. Juan erliegt der Versuchung; Margarita, in Gedanken an Enrique entschlummert, wird seine Braut. Entehrt stürmt sie wüthend auf die Bühne, den Degen Enrique's in der Hand, mit ihm den treulosen Einsiedler Juan zu durchbohren. Dieser sucht Schutz hinter dem Teufel. Margarita überhäuft ihn mit Verwünschungen, und sinkt ohnmächtig zu Boden. Der böse Geist überredet den Juan, das einzige Mittel sich vor Schmerz und Tod zu retten sei, die Prinzessin zu morden. Der Einsiedler, durch die begangene Sünde verwildert, willigt ein und verwundet die Ohnmächtige am Halse. Sie sinkt blutend wie todt um. Jetzt wirft der Teufel das heuchlerische Mönchsgewand ab; er hat seinen Zweck erreicht, und stürzt sich hohnlachend in den offenen flammenspeienden Höllengrund. Juan will ihm nach sich werfen. Eine Stimme ruft ihm zu, nach Rom zu wandern um dort Vergebung zu suchen. Er folgt, und gelobt die Augen nicht vom Erdboden zu heben, bis er Busse genug gethan. —

*) Diese Scene ist in aller Hinsicht musterhaft.

Margarita wird von zwei Engeln erweckt; sie bringen sie in eine verborgene Grotte von Montserrat; man sieht in der Ferne das wunderthätige Bild der Jungfrau Maria, vor dem das vielgeprüfte Mädchen kniet. — Der Dämon, in weltlicher Kleidung, reicht dem Enrique den blutigen Degen, womit der Vater Margarita's die eigene Tochter ermordet haben soll, weil sie dem Carlos ihre Hand nicht reichen wollte. Enrique vergisst seine geistlichen Gedanken und will die Geliebte rächen. Durch des Bösen Eingebung halten die Andern ihn für den Mörder und bringen ihn in schwere Haft. Laura erhält den geliebten Carlos zum Gemahl, und so schliesst dieser erste Theil.

Auch dies ist in demselben Band der Com. nuev. escog. mit den beiden vorigen unter Calderon's Namen; auch hier hat Huerta's Katalog zwei, eins von Calderon, eins von Campo. Der Schluss lautet:

Esta es la primera parte
deste portentoso caso;
y la segunda promete
Antonio Manuel del Campo,
la dura prision de Enrique,
los nuevos Zelos de Carlos.

Ant. Manuel del Campo fehlt in Nic. Antonii Bibl. Hisp. Ich kenne noch ein Stück von ihm, El Renegado de Francia, welches überfüllt ist mit bedeutungslosen Wundern der Maria und ausserdem mit ekelkaften Spässen. Unser Drama aber hat einen ganz andern Charakter. Zwar ist die Sprache an einigen Stellen geziert und überladen, und gar nicht Calderonisch; die tiefsinnige Anlage dagegen und der grösste Theil der Ausführung ist unseres Dichters würdig. Der Uebergang von persönlicher Liebe zur allgemeinen und göttlichen in Margarita; der Kampf zwischen beiden in Enrique, wo die erstere siegt; die Ohnmacht aller Kasteiungen und Bussübungen, wenn die göttliche Gnade fehlt, in Juan Guarin; ferner die Scenen, wo der Böse aus Margarita redet; dies Alles scheint mir Calderon's Gepräge an sich zu tragen. Vielleicht überliess er dem Campo die Ausarbeitung der übrigen Einzelnheiten *), und mochte dann in spätern Jahren sich nicht zu dem Ganzen bekennen.

Die Erzählung von der Versuchung und dem doppelten Sündenfall des alten Einsiedlers durch Eingebung des Dämon (der bösen Lust) ist aus dem Morgenlande in die abendländischen Legenden übergegangen, wie denn dort der eigentliche Herd von derlei ist. Sie ist ergreifend dargestellt in den türkischen Sieben weisen Meistern: Der Santon Barfisa (Cabinet des Fées t. XVI, p. 149). Ueber alles Lob erhaben ist die Behandlung dieses Stoffs in unserm Drama. Die Krone des

*) Das Schauspiel El Rey Enrique el Enfermo ist von sechs Dichtern zusammen verfasst.

Ganzen sind die Sophistereien und die Scheinheiligkeit des Dämon. Hier zeigt sich der Christ, Herzenskenner und Dichter.

Die am Schluss versprochene Fortsetzung ist vorhanden, ebenfalls im zwölften Theil der Com. nuev. escog., unter dem Titel La Estrella de Monserrate. Sie wird aber weder dem Calderon noch dem Campo daselbst zugeschrieben, sondern dem Christoval de Morales. War Calderon etwa mit der Behandlung des Campo nicht zufrieden und übertrug nun die Fortsetzung dem Morales? Sie führt die Wundergeschichte mit beinah denselben Personen hindurch bis zur Entdeckung und allgemeinen Verehrung des Marienbildes zu Montserrat. Der Stoff beider Theile ist offenbar entlehnt aus Ortslegenden der dortigen Benediktinerabtei.

7) † Las canas en el papel, y dudoso en la venganza. Gedruckt unter unseres Dichters Namen, Madrid 1661, in: Pensil de Apolo, en doze Comedias. Parte Catorze. Ein Intriguenstück. Der Schluss lautet:

..pues procuro
serviros, de mi venganza
este es el dichoso fruto.

8) † El Conde Lucanor. Vera Tassis erklärt in der Vorrede zum vierten Theil seiner Ausgabe, wo der ächte Conde Lucanor ist, dass es noch einen dem Dichter untergeschobenen gebe. Dieser ist hier gemeint. Von jenem haben wir als von dem spätesten der heroischen Schauspiele oben gesprochen.

9) El mejor Padre de Pobres. Der Katalog des Huerta nennt Montalvan als Verfasser. Aber in: Parte Quinze de Com. nuev. esc. Madrid 1661, wird es dem Calderon beigelegt. Es ist ein religiöses Drama, worin Nuestra Señora, un Angel neben S. Juan de Dios auftreten. Der Schluss lautet:

Es evidente que aqui,
doblando el Autor la hoja
para otra pluma que sepa
perficionar esta obra,
dando fin á la Comedia,
pide un vitor de limosna.

10) Los Empeños de un Plumage. Gewöhnlich noch mit dem Zusatz: y Origen de los Guevaras, zuerst gedruckt Madrid 1661 in: Parte Quinze de Com. nuev. esc. mit dem Aushängeschild: Comedia famosa de Don Pedro Calderon. Allein schon in dem Verzeichniss des ganzen Bandes ist diese Angabe zurückgenommen. Es heisst: Esta Comedia, aunque dize de Don Pedro Calderon, es de otro Ingenio de esta Corte. Dennoch hat eine Seviller Suelta den Namen unseres Dichters, eine neuere (Valencia 1782) dagegen: De un Ingenio. Huerta nennt den Verfasser gar nicht.

Das Schauspiel zeugt von grosser Gewandtheit und Uebung des Dichters. Der Inhalt beruht auf einer Familiensage des mächtigen Hauses der Guevara und führt uns in die Zeit des Kampfes der arabischen Fürsten mit den christlichen in Spanien, eine Zeit, welche von den spanischen Dichtern mit Vorliebe oft behandelt ist. Carlos Beltran, aus Bretagne, erhält den Namen Guevara, weil er in dem Thal von Guevara vornehmlich seinen Ruhm gründete. Die Mauren haben bei ihrem heimlichen Ueberfall der christlichen Fürsten und Damen weisse Federbüsche auf den Hüten als Kennzeichen; aber auch Beltran trägt einen solchen Busch, als Zeichen der Gunst seiner Dame. Und deshalb will er ihn nicht abnehmen, und geräth in die grösste Gefahr als Verräther bestraft zu werden. Daher der Titel des Schauspiels.

Von Calderon ist es gewiss nicht. Wer mag nun der Verfasser sein? — Vielleicht Luis Velez de Guevara, welcher hier seiner eigenen Familie ein Ehrendenkmal setzen wollte und deshalb absichtlich seinen Namen verschwieg. Die mir bekannten Schauspiele des fruchtbaren Dichters widersprechen dieser Vermuthung nicht. S. zu El blason de los Mendozas, Nr. 54. Auch ist zu bemerken, dass noch ein drittes Drama von ihm der Verherrlichung einer Familie geweiht ist, nämlich El honor de los Guzmanes.

Unser Stück schliesst mit den Worten:

Con que en gloriosa memoria
sabrá el mundo, que en Navarra
de los Guevaras fue origen,
sangre, honor, valor y fama,
de cuyos heroycos hechos
y ascendencia dilatada
promete el mismo Poeta
Los Blasones de Guevara.

Ob der Dichter das Versprechen, ein Schauspiel Los Blasones de Guevara zu schreiben, erfüllt habe, ist mir nicht bekannt.

11) † Amor, ingenio y muger. Huerta hat ein zweites des Namens von Mira de Mescua, und ein drittes, eine Burlesca, von Suarez.

12) † Seneca y Nerón. In: Parte diez y ocho de Com. nuev. esc. Madrid 1662, ist es das dritte und wird unserm Dichter zugeschrieben. Personen sind Nero, Octavia, Seneca, Afranius u. s. w. Der Schluss:

Ner. . . y á todo mi rigor muestro.
Oton: Y en riesgo tan declarado
dió fin, ilustre Senado,
la crueldad con su maestro.

13) † El Rigor de las Desdichas, y Mudanzas de Fortuna. Diese klägliche Fabrikarbeit ist Calderon beigelegt in: Parte veinte de Com. varias nunca impressas, Madrid 1663. Der König von Albanien, Ludovico, dem Inder, Lombarder und Perser demüthig die Füsse küssen *), findet seine verloren geglaubte Tochter wieder, womit allerlei geistlose Spässe und langweilige Liebesgeschichten verbunden sind.

14) † Saber desmentir Sospechas. Auch im zwanzigsten Theil des Juego de varias unter Calderon's Namen; wahrscheinlich von demselben Verfasser, von dem das vorige ist; denn es ist ebenso schlecht. König Alfons der elfte stellt der Tugend einer Ehefrau mit Gewalt und List nach, besinnt sich aber am Ende glücklich und heirathet die Schwester des Ehemanns, welche bei ihrer Schwägerin wohnte, um jeden Verdacht in Beziehung auf die Ehre der Frau Lügen zu strafen. Davon der Titel des Stücks.

15) Las Visperas Sicilianas. Huerta's Katalog sagt, es sei de tres Ingenios.

16) † Industria contra el Poder. Huerta hat noch eines mit gleichem Titel von Lope de Vega.

17) † Vencerse es mayor Valor. Auch hier wie Nr. 10 nimmt das Verzeichniss des ganzen Bandes (Com. nuev. escog. Onzena Parte, Madrid 1659) die Angabe des Titels: Comedia famosa de D. Pedro Calderon, zurück und sagt: „De los Figueroas, que aunque está adentro de Don Pedro Calderon, se erró al escrivirlo". Es ist ein heroisches Schauspiel, dessen Schluss lautet:

Lud. Perdí á Blanca. Laur. Buena quedo
sin Carlos: Amor, paciencia!
Carl. Y aquí la Comedia acaba,
perdonad las faltas nuestras!

Die beiden Figueroas, Diego und Jose, sind schon früher als Verfasser der Dama Capitan genannt. Von einem derselben ist ein Lustspiel Diablos son las mugeres, dessen Titel man eher von einem Engländer erwartet hätte.

18) Mudanzas de la Fortuna, y Firmezas del Amor. Ich besitze einen ziemlich neuen Druck, wo es seinem wahren Verfasser zugeschrieben wird, dem Christoval de Monroy y Silva. Von demselben Dichter sind aus der griechischen Sagenzeit bearbeitet Hector y Aquiles und La Destruccion de Troya, aus der neueren Geschichte La Batalla de Pavia y prision del Rey

*) *Ludovico, Rey de Albania,*
padre y señor, á quien besan
humildemente las plantas
Indios, Lombardos y Persas. Pag. 280.

Francisco. Freunde des Calderon, welche die Werke seiner Zeitgenossen nicht kennen, halten Manches für Eigenthümlichkeit des Dichters, worin er doch nur dem Zeitgeschmack zu sehr nachgab. Man lese folgende Schilderung eines Pferdes aus dem Anfang von Mudanzas de la Fortuna, worin Ziererei und Schwulst nicht durch Calderon'sche Genialität gut gemacht wird:

Sobre un melado bruto, que usurpando
al rayo lo violento,
hijo del viento es el mismo viento,
tan fuerte en la carrera,
que, si por dicha el viento se perdiera,
para poder hallallo,
vinieran á buscarlo á este cavallo:
preso en la piel melada,
toda de negras moscas salpicada,
que quizá la mancharon,
por la color de miel, que en él hallaron...

19) † Los Zelos hazen Estrellas. Huerta hat ein zweites von Velez, das wohl das unsrige mit sein wird.

20) † El Tuzani de las Alpujarras. Vera Tassis meint eine entstellte Ausgabe von Amar despues de la muerte. Denn sonst hat Calderon selbst dies Drama unter jenem Titel aufgeführt.

21) † El Rey Don Pedro en Madrid.

22) † Como se comunican dos Estrellas contrarias.

23) Un Castigo en tres venganzas. Wahrscheinlich meint Vera Tassis wieder einen verstümmelten Abdruck von Calderon's De un castigo tres venganzas.

24) † Sucessos del Principe Lisardo.

25) Marco Antonio y Cleopatra.

Sueltas.

26) † Los Triunfos de Joseph. Die biblische Geschichte von Joseph und Potiphar. Der Schluss ist:

Aqui tengan fin los Triunfos
de Josef, porque este quadro
de mis humildes pinceles
le acredite vuestro aplauso.

Die „demüthigen Pinsel" wollen wir dem Calderon nicht aufbürden.

27) † La paciencia de Job.

28) † La batalla de Sopetrán.

29) † La roca del Honor endet noch dazu mit dem Versprechen eines zweiten Theils:

Y aqui la roca de honor,
si le dais perdon, Senado,

dá fin, para que comience
Segunda parte del caso.

Indess ist es, Gottlob! bei diesem Einen geblieben, trotz der unsinnigen Versicherung, sie ende, wenn die Zuhörer ihr vergäben, also sonst nicht?

Die vor mir liegende Ausgabe ist gedruckt: En Sevilla, por Francesco de Leefdael. Sie trägt auf dem Titel zur Schau: Comedia famosa de Don Pedro Calderon, und La roca del Honor geht auch in mehreren Katalogen unter des Dichters Namen. Es gehört zu den schlechtesten Erzeugnissen der spanischen Schaubühne, behandelt das bis zum Ueberdruss wiederholte Thema der Comedia heroyca auf eine völlig geistlose Weise, in dem abgeschmacktesten Stil vorgetragen, und konnte nur durch eine dummdreiste Lüge unserm Dichter beigelegt werden.

30) † La codicia rompe el saco. Ein überaus armseliges Machwerk, dessen Unächtheit jede Zeile verbürgt. Ein reiches habsüchtiges Fräulein verschmäht einen Freier, weil er arm ist. Dieser erniedrigt sich mit Hülfe eines reichen Freundes zu dem elenden Betrug, sich für steinreich auszugeben. So plump er dies auch anstellt, so gelingt es ihm doch vollkommen. Sie reicht ihm ihre Hand als Gattin, und wird nun ausgelacht. Ein sauberes Paar! Calderon würde sich mit Abscheu von solchen Gesinnungen abgewendet haben. Um dem lahmen Gange etwas aufzuhelfen, hat der Verfasser nun jenen reichen Freund sich arm stellen lassen, und dieser vermählt sich schliesslich mit der armen Muhme der Betrogenen. Diese unmoralische Moral wird den geduldigen Hörern alle Augenblicke vorgehalten. Nichts in dem Schauspiel erinnert selbst an die schlechtesten Stellen in Calderon's Werken: dennoch fand Vera Tassis es in Sueltas dem Calderon beigelegt, und ich benutze eine spätere Seviller Ausgabe aus dem achtzehnten Jahrhundert, wo dies ebenfalls geschieht.

„La codicia rompe el saco" ist übrigens ein bekanntes Sprüchwort, das unter andern Sancho Pansa braucht, D. Quixote I, Kap. 20.

31) † La palabra en la muger.

32) † La vitoria de Fuente-Rabia. Im Jahre 1649 wurden mehrere Bände einzeln zusammengehefteter spanischer Schauspiele nach Hamburg verschenkt.*) Darunter ist: El Cerco de Fuenterrabia por el Principe de Conde, dessen Verfasser der zu Nr. 6 erwähnte Christoval de Morales ist. Auf dem Titel heisst es noch: „Representóla la compañia de Amarilis." Ob El Cerco de Fuenterrabia und jene Vitoria de Fuenterrabia, die unserm Dichter beigelegt worden, ein und dasselbe Drama sei, weiss ich nicht.

*) 'S. das von dem Verfasser zu Con quien vengo, vengo Bemerkte.'

33) Del Rey abaxo, ninguno. Der König Alfonso der elfte regierte von 1312 bis 1350. Am meisten berühmt hat seine Regierung gemacht der grosse Sieg über den maurischen König von Granada bei Tariffa 1340, und die Eroberung von Algeciras 1344, welches an siebenhundert Jahre in den Händen der Muhammedaner sich befunden hatte. Dazu bereitet sich der König vor im Anfange unseres Drama's:

Lo que ofrecen los vasallos
para la empresa, á quien aspira
vuestra Alteza de Algecira
en gente, plata y caballos.

Es ist möglich, dass der Verfasser eine Volkssage benutzt hat. Wer ist aber der Verfasser? Vera Tassis fand es in Sueltas unter Calderon's Namen. Im Katalog des Huerta sowie in einem späteren Druck*) wird es dem Francisco de Roxas zugeschrieben. S. über diesen Dichter zu Cada qual lo que le toca, Nr. 86. Ich kenne von seinen Schauspielen mehrere aus eigener Lesung: in allen finde ich denselben leeren Sprachbombast, die gezierten Conceptos und den Mangel an Natur und Wahrheit, welche dort zu rügen sind. Unser Del Rey abaxo ninguno dagegen ist in Anlage und Ausführung (bis auf wenige Flecken im Anfange des dritten Akts) meisterhaft. Namentlich sind die Nachtscenen, das innige eheliche Verhältniss zwischen Garcia und Blanca, die Sonette, die Behaglichkeit des Bauers dem Herrscher gegenüber, und die Art wie Blanca den Mendo behandelt so genial, und dabei so sorgfältig bearbeitet, dass, wenn man über den Verfasser ungewiss sein könnte, nur Lope de Vega Anspruch auf die Mitbewerbung machen dürfte. Es ist indess wahrscheinlich, dass Roxas einige Scenen (z. B. den Anfang des dritten Akts) gearbeitet hat, wie dies eingeständlich der Fall ist bei El Monstruo de la Fortuna, und so die alten Sueltas Recht haben und die neueren ebenfalls. Dasselbe Verhältniss nahmen wir an zwischen Manuel del Campo und Calderon bei Nr. 6: Los desdichados dichosos.

34) † El Casamentero.

35) † La respuesta está en la mano.

---

*) En Valencia. En la Imprenta de Jos. y Tom. de Orga. Año 1776. Daselbst lautet der ganze Titel: Del Rey abaxo ninguno, y Labrador mas honrado Garcia del Castañar. Dieser Bauer Garcia del Castañar ist der Held, und der Haupttitel beruht auf den Worten, die er gegen das Ende sagt:

Pero en tanto, que mi cuello
esté en mis hombros robusto,
no he de permitir me agravie
del Rey abaxo ninguno.

36) † Amor con amor se obliga.

37) † El mal pagador en pajas.

38) El mayor Rey de los Reyes.

39) † El Rollo de Ecija.

40 und 41) El Texedor de Segovia. Primera y segunda Parte. *) Der Inhalt des Webers von Segovia ist entlehnt aus einer geschichtlichen Stamm- und Geschlechtssage, und das Drama dient zur Rechtfertigung und Verherrlichung der Familie Vargas **). Ihr steht gegenüber die verrätherische Familie Pelaez ***). Der alte Ramirez Vargas wird als Verräther enthauptet, und sein Sohn lebt lange als Weber verkleidet in Segovia. Daher der Titel des Drama's, das von der geübten Hand eines geistvollen Dichters herrührt. Dieser ist aber nicht Calderon, dem es einige alte Sueltas beilegen, sondern Juan Ruiz de Alarcon. El Texedor de Segovia ist vielleicht in der Sammlung der Dramen des Alarcon, die Nicol. Antonius †) anführt und welche der Verfasser selber herausgab. Auf jeden Fall haben Vera Tassis, die späteren Sueltas (Sevilla, Diego Lopez de Haro) und Huerta Recht, wenn sie es dem Calderon absprechen. Auch sind alle Theile beider Schauspiele wie aus einem Guss, und können nicht die Arbeit mehrerer Verfasser sein. Ueberdies kenne ich noch ein Stück des Alarcon, das einen ähnlichen Zweck hat mit dem Texedor: es ist Nunca mucho costó poco, y los pechos privilegiados. Dies ist der Ehre des Hauses Villagomez gewidmet, und endet ††):

Y esta verdadera historia
dé fin aqui; y sus errores,
suplica humilde el Autor,
que el Auditorio perdone.

Noch über ein viertes kann ich aus eigener Lesung urtheilen: Quien mal anda en mal acaba. Auch diese sind musterhafte Theaterstücke und verdienen die Lobsprüche des Antonius, ohne deshalb auf den höchsten Preis Anspruch machen zu dürfen noch zu wollen.

42) † El Conde Don Sancho Niño.

---

*) 'S. jetzt Bibl. de aut. esp. t. XX, p. 375 und die Uebersetzung von v. Schack, spanisches Theater Bd. I.'

**) S. über die Vargas die beiden Stellen im D. Quixote I, Kap. 8 und I, Kap. 49 mit den Anmerkungen in Ideler's Ausgabe Bd. V, S. 215 u. S. 399.

***) Die Pelaez sind in den spanischen Sagen übel berüchtigt. S. unter den Romanzen vom Cid besonders S. 131 bei Depping. ('Vergl. Bd. I, S. 202 d. n. Ausg. und Rom. gen. por Duran t. I, Nr. 837.')

†) Bibl. Hisp. n. (Matriti 1783) I, 772. Alarcon war aus Mexiko gebürtig. Antonius urtheilt von seinen Schauspielen: „Vix uni aut alteri puritate dictionis, urbanitateque, et copia atque inventione comparandus."

††) 'S. Bibl. de aut. esp. t. XX, p. 431, 3.'

43) † La prudente Avigail. Die biblische Erzählung von David und Abigail hat so viel Altorientalisches und Fremdartiges, dass es zu den schwierigsten Aufgaben gehört, sie für ein modernes Theater anzupassen. Der Dichter hat Vieles gethan, die nomadischen Sitten, das Familienleben, den Jehovadienst und das Verhältniss des israelitischen Königs Saul zu seinem Feldherrn und Feind David weniger anstössig zu machen, dadurch dass er das Ganze märchen- und idyllenartig behandelt und die grellen und schroffen Züge abschleift. (Nur das Verhältniss der Eheleute Nabal und Abigail ist so feindselig beibehalten, wie es die alttestamentalische Darstellung überliefert hat.) Von dieser Seite kann man das Drama vortrefflich nennen. Es beginnt mit dem Zusammentreffen von Saul und David in der Höhle (1. Samuel 24, 4) und endet mit der Verlobung von David und Abigail (1. Sam. 25, 42). Die Rede der Abigail an David im zweiten Akte (aus 1. Sam. 25, 24—31) ist der Triumph des Ganzen. Sie ist in dreifüssigen Trochäen, welche Calderon selten braucht, unser Verfasser desto häufiger. Sie beginnt:

Capitan heroyco,
de cuya prosapia
Israel adquiere
descendencia sacra:
David valeroso,
sangre soberana
del leon mas noble,
que fatiga el Asia....

Der Verfasser ist Antonio Enriquez Gomez. Er gehört zu den unzuverlässigen Arbeitern, die, wenn die Kunst einmal handwerksmässig betrieben wird, bald Gutes, bald Mittelmässiges, bald Schlechtes liefern. Ein sicheres Kennzeichen, dass ein Drama von ihm herrühre, sind die ungeheuer langen Monologen oder Anreden in dreifüssigen Trochäen, die einen ganz eigenthümlichen Charakter haben. Ihm wird La prudente Abigail zugeschrieben in einer sehr korrekten Ausgabe, Valencia 1762, und Huerta nennt ihn, neben Calderon, als Autor dieses Schauspiels.

Uebrigens behandelt Calderon diese alttestamentalische Geschichte mit Allegorien durchflochten im Auto La primer flor del Carmelo (t. I, p. 147), und Hans Sachs in einer schlichten „Comedi" vom Jahre 1553: Die Abigayl. (B. IV, 1, 29. Kemptn. Ausg.)

44) † El imposible mas facil. Das gewöhnliche Thema der Comedia heroyca nicht geistlos durchgeführt. Der Verfasser ist Matos de Fragoso, nach dem Abdruck Valencia 1762.

45) † El Castigo del: Pensé que.*) Hiermit verbinden wir sogleich die Fortsetzung oder den zweiten Theil, den Vera Tassis

*) 'S. jetzt Bibl. do aut. esp. t. V, p. 70.'

ungeschickt weit entfernt von hier erst als Nr. 97 der untergeschobenen aufführt, nämlich Quien calla otorga*), das auch den Titel führt: Segunda Parte del castigo del Penséque. Der Verfasser derselben ist Gabriel Tellez, als Theaterdichter bekannt unter dem Namen Tirso de Molina. Nach Nic. Antonius (Bibl. Hisp. n. I, 510) war er aus Madrid gebürtig, Magister der Theologie und Mitglied des Ordens Sanctae Mariae de Mercede redemptionis captivorum. Wir haben von ihm drei Bände Schauspiele, deren Ausgabe er selbst besorgte; der letzte Band ist vom Jahre 1634. Zwei seiner Schauspiele sind durch Moliere's Nachahmung berühmt geworden: El Burlador de Sevilla, y combidado de piedra, unser Don Juan, von dem früher beiläufig die Rede gewesen**), und El Amor medico, Moliere's Amour médecin.

Der erste Theil, El castigo del: Pensé que, beschäftigt sich mit dem Kleinmuth eines blöden Schäfers, der aus Mangel an Selbstvertrauen sein Glück verscherzt. Er giebt sich zu sehr dem ängstlichen Reflektiren hin; aus ähnlicher Ansicht ist unser Sprüchwort: „Narren denken", hervorgegangen. Der Schluss setzt die spanische Redensart in das rechte Licht***):

El cuerdo amante escarmiente
en mi, y goce la ocasion,
porque el que qual yo la pierde
le cabrá parte conmigo
del castigo del: Pensé que.

Ueber den grossen Beifall, dessen dieser erste Theil sich erfreute, giebt der zweite (Quien calla otorga) hinlänglich Auskunft. Es heisst daselbst, Akt 1 †):

Hizo un diablo de Poeta
de tu historia una desgracia††),
una Comedia en Toledo,
el castigo intitulada
del penséque, que ha corrido
por los Theatros de España,
Ciudades, Villas y Aldeas.

Dieser ausserordentliche Beifall bewog den Dichter, den zweiten Theil hinzuzufügen, worin der Spanier seine Albernheit bereut und seinen Fehler wieder gut macht. El castigo del: Pensé que war aber keineswegs gleich Anfangs auf einen zweiten Theil berechnet, wie das wohl sonst der Fall ist. Deshalb musste auch in diesem die Vermählung Rodrigo's mit Clavela rückgängig gemacht werden.

*) 'S. Bibl. de aut. esp t. V, p. 90.'
**) 'S. S. 49.'
***) 'Bibl. de aut. esp. V, 89, 3.'
†) 'Bibl. de aut. esp. V, 93, 3.'
††) '*ó tu desgracia* Hartzenbusch.'

Dass nach des Dichters Absicht die Fortsetzung des Castigo del: Pensé que den Namen führen sollte: Quien calla otorga, steht mit dürren Worten am Schluss des Ganzen *):

Rod. Pues otorgó la Marquesa
callando mi firme amor,
llamese aquesta Comedia:
Quien calla otorga, Senado,
satisfaciendo con ella
el castigo del: Pensé que;
pues no es necio quien se enmienda.

Als nun Calderon's Name alle übrigen verdunkelt hatte, hielt ein Buchhändler es für vortheilhaft, ihm auch diese Werke zuzuschreiben. Tirso de Molina gehört übrigens zu den besten Dichtern jener Zeit. Besonderes Lob verdient, dass seine Sprache frei ist von dem damaligen Modestil. Aber freilich fehlt ihm der Tiefsinn und die innere Nothwendigkeit der Composition unseres Meisters.

46) † El mejor testigo el Rey.

47) † El prodigio de Alemania.

48) † El saco de Amberes.

49) † El venturoso por fuerza.

Akt 1. Macedonien. Der König Alexander hat seinen Bruder Jesimundo nach Sicilien gesendet, um dort für ihn um die Prinzessin Dionisia zu werben. Der gute Fürst hat sich in ein Gemälde dieser Dame verliebt und preist ihre Reize, mit denen verglichen Sonne, Mond und Sterne bedeutend verdunkelt werden. Dies Alles muss der arme Herzog von Athen, Manfred, mit anhören, welcher selbige Prinzessin gleichfalls heimlich liebt.

Sicilien. Einsames Landhaus. Dionisia flüchtet hierher, wo der abgesetzte erste Minister sich aufhält, denn der König, ihr schwacher Vater, hat sie mit dem neuen ersten Minister vermählen wollen, so sehr ist er in den Schlingen dieses Bösewichts. Zu einer so schlechten Partie hat sich aber die edle Kronprinzessin nicht entschliessen können, und will lieber hier mit der Zerstreuung der Jagd ihre Tage in der Wildniss hinbringen. — Prinz Jesimundo wird vom Meer an die sicilische Küste geschleudert. Die treffliche Flotte, mit der er um die Prinzessin werben sollte, hat der Sturm zerschellt. Er legt sich erschöpft in das Gebüsch und entschläft. Dionisia sieht ihn für Wildpret an und schleudert den Jagdspiess nach ihm. Der Spiess verwundet ihm die Hand und der Anblick der Prinzessin zerschmettert sein Herz, auch sie fühlt ihren stolzen Sinn wie Wachs zerschmelzen, und Jesimundo erfährt aus „der kurzen Linie, welche zwei rothe Korallen bilden" (dem Munde), dass er am Ziel seines Wanderns, in

*) 'Bibl. de aut. esp. V, 108, 3.'

Sicilien, ist, ja, was noch mehr ist, er erfährt, dass Siciliens Boden „ein ganzer wellenschlagender Dreizack der Ceres ist“ und dass „Bacchus in reinem Nektar hier seine Fülle aufspeichert“. Beide geben sich falsche Namen, und dadurch wird es dem Jesimundo möglich sich ordentlich seiner Liebe hinzugeben, da er nicht weiss, dass es Alexander's Liebste ist, die er ihm entzieht.

Akt 2. Das Volk in Sicilien hat indess den Abzug der schönen Prinzessin nicht so ruhig angesehen als ihr Vater. Es hat vielmehr diesen Herrn gezwungen, den abgesetzten Minister und die zurückgezogene Fürstin wieder an den Hof zu rufen. Jesimundo ist ihr auch gefolgt, in der Meinung ein Hoffräulein zu lieben. Der grosse Alexander und Manfred sind indess auch in Sicilien angekommen, Alexander unter dem Namen seines todtgeglaubten Bruders Jesimundo. In feierlicher Audienz hält er um die holde Dionisia an, für seinen Bruder nämlich. Der alte König kann sich in die Ehre gar nicht finden, einen so weltberühmten Schwiegersohn zu erhalten, als der Länderbezwinger Herr Alexander ist. Die Prinzessin aber, in der Verzweiflung ihren geliebten Unbekannten zu verlieren, geräth auf den schlauen Gedanken, den abgesandten Bruder in sich verliebt zu machen, um so die fatale Partie mit dem macedonischen König aufzuschieben. Alexander nimmt eine solche Leichtfertigkeit einer so hohen Dame sehr übel und hält den Spass für Ernst. Indess hat sich bei der Audienz die zweite Prinzessin Tochter, Porcia, geschwind auf das kläglichste in den vermeinten Gesandten und wirklichen Alexander verliebt. Mit einer Hand „von beseeltem Schnee“ wirft sie ihm gelegentlich Liebesbriefe und Juwelen zu, und auch diese kommen auf Rechnung der älteren Schwester. Noch jämmerlicher geht es unten im Schlossgarten der armen Dionisia. Der wirkliche Jesimundo hört unbemerkt ihre Verwünschungen gegen den vermeinten, und nun plagen sich Beide wie toll und blind in zärtlichen und albernen Ausrufungen gegen einander, ohne sich Zeit zu einer Erklärung zu lassen, und laufen davon, sie in den Palast und er in die Wildniss.

Akt 3. Wildniss in Sicilien. Manfred aus Eifersucht und der abgesetzte Minister des alten Königs aus Verrücktheit verschwören sich, Alexander zu tödten. Die That wird durch Jesimundo gehindert, der seinen Bruder befreit und Manfred erschlägt. Alexander erfährt die Abenteuer und die Liebe des Jesimundo durch dessen Diener. Er opfert seine Liebe, reicht der Porcia seine Hand zur Vermählung, und zwingt dem Jesimundo seine geliebte und liebende Dionisia auf. Denn dieser will dem Bruder nicht treulos die rauben, um welche er für ihn hat werben sollen; allein der alte König bemerkt schliesslich und richtig, dass, da die jüngere Prinzessin Porcia schon an Alexander vermählt sei, Jesimundo nothwendig die ältere

nehmen müsse, da sie doch unmöglich ohne Mann bei dieser Gelegenheit bleiben könne.

Das Tändelnde, Kindische, Geschraubte, Schwülstige, in Bildern und Gegensätzen Unersättliche des schlechten Modestils der kleinen Geister jener Zeit (Estilo culto y cultissimo) ist in dem Venturoso por fuerza*) bis zu einer Höhe gesteigert, welche als warnendes Beispiel gedankenlosen Missbrauches höchst merkwürdig ist. Man kann durch dies Machwerk sehr gegen des Dichters Willen in die lustigste Stimmung versetzt werden, und es eignete sich für einen gemüthlichen, launigen Deutschen, wie mir scheint, vorzüglich als Stoff zu einer ächten theatralischen Posse, wie mir bis jetzt nur eine der Art bekannt ist, nämlich der gestiefelte Kater von L. Tieck. Da aber der Spanier die Sache ganz ernsthaft gemeint hat, so kann man nur auf's neue gewahr werden, wie verderblich es ist, wenn kleine Geister grossen (dem Gongora und Calderon) gerade in jenen Schwüngen es nachmachen wollen, wo nur diese ohne zu taumeln sich mit Freiheit und Anmuth bewegen. Diese ungeschickte Nachahmung hat nun wohl den Drucker (wir wollen dem Verfasser nicht auch den Betrug aufbürden) veranlasst, dreist genug dem Titel zuzufügen: „Comedia famosa de D. Pedro Calderon."

Unabhängig von einander opferten in demselben Jahrhundert Italiener wie Marino, Deutsche wie Hofmannswaldau, und Spanier wie unser Dichter derselben verkehrten widernatürlichen Manier: eine Thatsache, die uns auf den geheimen Zusammenhang der Entwickelung des menschlichen Treibens aufmerksam machen kann.

Uebrigens haben wir auch hier das oft wiederkehrende:

Solo el silencio testigo
A de ser de mi tormento etc.

50) El esclavo de Maria. Die heftigen Streitigkeiten der katholischen Gottesgelehrten im siebenzehnten Jahrhundert über die Empfängniss Mariä sind jetzt vergessen oder werden ignorirt. Besonders heftig vertheidigten vornehmlich die spanischen Franziskaner die immaculata conceptio Virginis Mariae.**) Nun ist bei unserem Schauspiel die Absicht unverkennbar, den Streitpunkt vor das Volk zu bringen, hier sich Anhänger zu verschaffen und so auch dies Mittel zu versuchen, ausser durch Gründe auch durch die Gewalt der öffentlichen Meinung zu siegen. Denn alles Andere ist als Nebenwerk höchst flüchtig behandelt, willkürlich und unbefriedigend. Dagegen die Lobreden auf die Jungfrau und ihre Macht zur Rettung

*) Das Stück ist aus der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts; denn es ist unter den 1649 nach Hamburg geschenkten.

**) Man sehe z. B. das lange Verzeichniss der hierher gehörigen Schriften des Petrus de Alva in Nic. Antonii Bibl. Hisp n. II, 168.

des Sünders, besonders die lange Rede im zweiten Akt über die nothwendige Reinheit einer von Gott so hoch begnadigten Jungfrau, das sind dem Verfasser die einzig wesentlichen Stellen. Aber eben dadurch ist das Schauspiel schon von selbst in eine ganz untergeordnete Sphäre gestellt, der es auch in Hinsicht der hier schwülstigen, dort gemeinen Schreibart angehört. Ich kenne es aus einer Sammlung handschriftlicher spanischer Dramen, wo es den Titel führt: El Esclavo de Maria. Comedia de Don Pedro Calderon. *)

Wer einmal des Mittels sich bedient, Dinge solcher Art von der Bühne herab an das Volk zu bringen, um dieses zu bearbeiten, dem kann man auch wohl zutrauen, dass er seinen Namen verschwieg, um durch den hochgefeierten nur zuerst die Aufmerksamkeit zu erregen. Indessen ist dies vielleicht auch auf geheime Veranstaltung einer höheren Priesterpartei geschehen, und der arme Verfasser, der seinen Namen verschweigen musste, kann als untergeordnetes Werkzeug gebraucht sein.

Von Calderon ist es gewiss nicht. Der Katalog des Huerta schreibt es nicht ihm, sondern dem Roxo y Villegas zu.

51) † Enseñarse á ser buen Rey. Ein heroisches Schauspiel, an dessen Schluss sich der Verfasser beinah übertrieben bescheiden folgendermassen ausdrückt:

Enr. Donde la Comedia acabe,
pidiendoos por el Poeta,
tan rudo como ignorante,
que estos rasgos perdoneis,
pues aun bosquejar no sabe.

52) † Haz bien, y guardate.

53) Las mugeres quando quieren.

54) El blason de los Mendozas. Der vollständige Titel ist: Si el cavallo vos han muerto, y blason de los Mendozas. Das Schauspiel wurde wahrscheinlich bald unter dem einen, bald unter dem andern Titel von Buchhändlern verhöckert. Denn Vera Tassis hat es Nr. 65 noch einmal, als El cavallo vos han muerto.

Es ist eines der merkwürdigsten Erzeugnisse der spanischen Bühne. Die Hauptpersonen sind Johann I., König von Castilien (regierte von 1379 bis 1390), der alte Edelmann Pedro Gonzalez de Mendoza und dessen Sohn Diagote Mendoza, die Schwester des Königs u. a. m. Alle diese sprechen in dem altspanischen Dialekt und dabei so gerade heraus und derb, nach jetziger Ansicht grob, dass man Sitten und Denkart des spanischen Adels im Mittelalter, woraus vornehmlich der nachmalige Glanz Spaniens hervorging, hier

*) Uebrigens ist es gedruckt, wie das Verzeichniss des Vera Tassis lehrt.

auf das lebendigste dargestellt sieht. Gewaltige Leidenschaften werden so wenig verschleiert als hohe Tugenden. Alles ist riesenhaft, wie in Shakspeare's Heinrich dem sechsten Theil 2 und 3; nur die Jüdin Michol, erst von Diagote geliebt, dann Kebsweib des Königs, spricht neuspanisch, denn sie weiss ihre Worte zu beherrschen und ihre Gefühle zu unterdrücken. Dies hat der Dichter auch durch den Unterschied des Dialekts bemerklich machen wollen.

Als Probe des alten Stils und der Denkart will ich hier aus dem höchst seltenen Original die Schmähreden mittheilen, welche die Prinzessin gegen die Jüdin Michol ausstösst:

Infanta: Detente,
Desaguisada Jodia,
y con sandios remoquetes
al mi honor, á la prez mia
non te desacates ende:
Que si por ser barragana
del Rey tomarvos queredes
alas, contra mi fablando
tan desaguisadamente,
por San Filario vos juro,
e por los Siete-Durmientes,
San Millan de la Cogulla,
San Nuflo, y Señor San Lesmes,
que con un chapin vos faga
mas chichones, que tenedes
de Fariseos y Escrivas
sangre en vuessos ascendientes,
y aburaros ademas
por Jodia delinquente
en los fechizos del Rey,
que perplexo le suspenden.

Der Inhalt beruht auf einer Familiennachricht der Mendozas über den Ursprung des Pferdes in ihrem Wappen. König Johann der erste schenkt dem alten Pedro Mendoza ein Ross; bei dem Feldzuge gegen Portugal wird dem König in der Schlacht das seinige getödtet; Pedro Mendoza giebt ihm schnell das seinige, wodurch der König glücklich gerettet wird, Pedro aber bleibt von Feinden umringt todt auf dem Schlachtfelde. Dafür ertheilt Johann als Denkzeichen dem Diagote das Ross im Wappen.

Trefflich ist das Verhältniss des alten Mendoza zu seinem Sohne durch das ganze Stück, und unvergleichlich eine Scene, wo Diagote einen Zweikampf um die Jüdin mit einem Andern besteht und sein Vater als Kampfrichter zugegen ist. *) Allein zwischen den herrlichsten

*) Vater und Sohn duelliren sich hier in der Hitze. Aus einer Gesinnung der Art ist hergenommen und zu erklären der Auftritt in Con quien vengo, vengo.

Stellen kommen plötzlich lange Tiraden, die mit dem Estilo culto verunstaltet sind und nirgend weniger hinpassen als in dies Werk.

Die vor mir liegende Ausgabe (Madrid 1742) schreibt das Schauspiel dem Luis Velez de Guevara zu *), und er ist ohne Zweifel der Verfasser. Denn von den Eigenthümlichkeiten des Calderon zeigt sich nichts in demselben.

Luis Velez de Guevara ist so ausgezeichnet, dass er wohl eine nähere Bekanntschaft verdient. Nic. Antonius (Bibl. Hisp. II, 68) überhäuft ihn mit Lobsprüchen, besonders wegen seines unerschöpflichen Scherzes. Er sagt unter andern: „Durch diese Gaben und sein poetisches Talent, worin er weder dem Lope de Vega noch irgend einem andern Verfasser von Schauspielen nachstand, war er König Philipp dem vierten, dessen Kämmerer er eine Zeit lang machte, und allen Klassen der Hofleute so lieb und werth, dass zugleich mit ihm Alles, was den Hof aufheitern konnte, ausgestorben zu sein schien. Er schrieb mehrere Schauspiele, zu der Zeit wo Lope schon König der Schaubühne war, welche einzeln gedruckt sind. Er starb zu Madrid um das Jahr 1646."

Das berühmteste seiner Werke ist der komische Roman El Diablo cojuelo, Novela de la otra vida, Madrid 1641. Allein leider ist auch er in Deutschland mehr bekannt in der Umarbeitung des Le Sage als im spanischen Original.

Der Verfasser des Handbuchs der spanischen Sprache und Literatur (Berlin 1801, S. 308) bemerkt mit Recht: „Seine Schauspiele sind in Deutschland schwerlich bekannt geworden." Selbst v. Blankenburg hat in den litterar. Zusätzen zu Sulzer's Theorie unter dem Abschnitt Komödie über ihn so gut wie nichts. Wir fügen deshalb hier die Titel einiger Schauspiele des Guevara hinzu. a) El Herculès de Ocaña.**) b) Reynar despues de morir.***) c) El Privado perseguido.†) d) El Ollero de Ocaña. e) La obligacion a las mugeres, ù, la Duquesa de Saxonia.††) f) El Diablo está en Cantillana.†††) g) El Lego de Al-

*) Ebenso Huerta's Katalog, der indess, wie Vera Tassis, aus dem doppelten Titel des Stücks zwei verschiedene Stücke macht.

**) Der Held ist der berühmte spanische Raufbold Cespedes, unter Karl dem fünften und Alba. Das Stück hängt zusammen mit Lope's El valiente Cespedes.

***) Heldin ist die oft, auch von Lope, besungene Ines de Castro.

†) Gedruckt in: El mejor de los mejores libros, Madrid 1653.

††) Der Inhalt dieses Schauspiels ist uns Deutschen bekannt aus Stolberg's Ballade: Die Büssende. Anderswo mehr darüber. Hier bemerke ich nur, dass wahrscheinlich eben dies Drama unter dem Titel Cumplir dos obligaciones im Theil VII des Teatro poetico, Madrid 1654, sich findet.

†††) Vergl. D. Quixote II, Kap. 49.

calá.*) h) El amor en Vizcayno, y los zelos en Francés, y Torneos de Navarra.**) Noch bemerke ich aus dem Huerta'schen Kataloge folgende Titel von Velez Dramen, die unsere Aufmerksamkeit zu verdienen scheinen: i) Atila, azote de Dios. k) El Caballero del Sol. l) La conquista de Orán. m) El espejo del mundo. n) El gran Tamerlan de Persia. o) La hermosura de Raquel.

55) † Engañar para reynar. Hier wird uns dramatisch berichtet, wie der König von Ungarn durch seinen Stiefbruder entthront wird und sich allmählich wieder mit Hülfe von Verkleidungen, Verstellungen und Betrügereien die Königswürde verschafft. Die Mittel, deren er sich bedient, sind eben nicht löblich. So lügt er z. B. einer Muhme Liebe und verspricht sie zu ehelichen, obgleich er schon heimlich verheirathet ist, Alles dies, weil es erlaubt ist zu betrügen um zu regieren: eine Ansicht, welche schon Euripides dem Eteokles in den Mund legt***) und die nach ihm Julius Cäsar häufig wiederholte und durch die That für die seinige erklärte. †)

Dies spanische Schauspiel ist eines der schlechtesten der überreichen Bühne. Es ist schon vor 1649 gedruckt, und in einer vor mir liegendenden Ausgabe steht der Name des wahren Verfassers: Comedia famosa de Antonio Enriquez Gomez. Eine spätere Suelta (Valencia 1762) trägt wieder Calderon's Namen zur Schau. Huerta hat ein Engañar para reynar von Calderon und eins von Enciso. Ebenso der Katalog des Alfonso de Mora.

Es ist dies das erste Schauspiel dieses Dichters, wie er am Schluss versichert:

Y aqui el Poeta da fin
á su comedia, notando
ser la primera que ha hecho.

Von ihm ist La prudente Avigail, Nr. 43, weit besser als unser geistloses Machwerk, und noch Amor con vista y cordura, aus der römischen Kaisergeschichte, worin Marcus Antoninus und Commodus auftreten.

Ein Buchhändler, welcher glaubte, es sei nicht allein erlaubt zu betrügen um zu regieren, sondern auch zu betrügen um zu gewinnen, hat dem armen Calderon ohne Zweifel Engañar para reynar zugeschoben.

56) El Luzero de Castilla. Huerta nennt Guevara als Verfasser.

---

*) Gedruckt 1653 im Juego de varias.

**) Gedruckt 1662.

***) Eurip. Phoen. v. 524

†) Cicero de officiis III, 21. Sueton. Caesar c. 30.

57) † Muchos indicios sin culpa.

58) † Zelos no ofenden al Sol. Hierin tritt der König Desiderius auf. Der Schluss lautet mit gezwungenem Spass:

Dando fin al desengaño,
cuyo titulo se nombra:
Zelos no ofenden al Sol.
Si ay un vitor de limosna,
os le pagará el Poeta
en dos dozenas de coplas.

Huerta hat neben Zelos no ofenden al Sol von Calderon eines von Enriquez Gomez. Beide sind offenbar nur eines, und Gomez ist der Verfasser.

59) † La mayor fineza. Das Stück, dem der verehrte Name schon in einer 1649 nach Deutschland gekommenen Sammlung vorgedruckt ist, ist so schülerhaft in seiner Anlage, so ungelenk in seinen Uebergängen und so unbeholfen und schwülstig in der Sprache, dass man auch gar nicht versucht wird den wahren Verfasser aufzuspüren. Sogenannte schöne Stellen enthält La mayor fineza freilich auch, allein vereinzelt, wie sie stehen, dienen sie nur noch mehr dazu, die Einheit des Ganzen zu zerstören, und sind überhaupt als Gesammteigenthum der damaligen Theaterlitteratur zu betrachten.

60) † Encantos del Marques de Villena.

61) Obrar bien, que Dios es Dios. Dies schreibt Huerta dem Montalvan zu.

62) El mejor testigo. Der ganze Titel in dem Abdruck: Sevilla, en la Imprenta de Franc. de Hermosilla lautet: El mercader de Toledo, vara de medir, y accion del mejor testigo. Com. famosa de Don Pedro Calderon. Zwei Stellen hier beweisen, dass Vera Tassis den ächten Titel mittheilt. Akt 2:

Mira que aunque sola estoy,
te escucha el mejor testigo.

Und gegen das Ende:

Christo, Leocadia, amparadme,
no perezca el honor mio,
no perezcan mis verdades,
pues tengo el mejor testigo
aquesta vez de mi parte.

Mir scheint dies Schauspiel von Calderon herzurühren. Die Sprache ist zwar sehr manierirt, und das nicht in der gewöhnlichen Manier des Calderon in seinen Jugendstücken: es zeigen sich vielmehr luxuriöse Auswüchse anderer Art, in lang ausgesponnenen Deklamationen, in einer weitläufigen Schilderung des wunderthätigen Christusbildes in Toledo, welche nicht sonderlich geschickt eingeflochten ist, und in dergl. Allein Idee, Anlage und Charaktere sind so genial, dass

mir jeder Zweifel über den Verfasser verschwunden ist. Wahrscheinlich gehört El mejor testigo zu Calderon's frühesten Arbeiten, und es ist sehr denkbar, dass er in späteren Jahren sich nicht hat als Verfasser bekennen wollen, nämlich wegen der etwas anstössigen Zeugenschaft und des noch mehr anstössigen Wunders am Schluss.

Die Idee ist in hohem Sinne aristokratisch. Zwei Familien stehen einander gegenüber. Die eine besitzt nichts mehr als angebornen uralten Adel, alles Vermögen ist durch Verschwendung fort; die andere hat einen noch lebenden Kaufmann zum Vater, welcher sich unermessliche Reichthümer, und demnächst den Adelsbrief erworben hat. Der alte Herr zieht sich bei Zweikämpfen noch klüglich in den Hintergrund; der junge Herr aber führt schon den Degen tapfer, allein sein Wort, welches er im Angesicht Gottes (des Christusbildes) seiner ihm ganz sich hingebenden Geliebten gegeben, will er nicht eingestehen noch halten. Er lügt, und erst ein wunderbarer Wink des Christusbildes am Kreuz muss ihn zu seiner Pflicht durch Gewissensangst zwingen. Vortrefflich sind die beiden Frauen, das arme Fräulein und die steinreiche Kaufmannstochter, welche an einen Edelmann von altem Blut verheirathet ist. Diese weiss sich ganz gut in ihren neuen Stand zu schicken, sobald sie sich zusammennimmt, sinkt aber immer in ihren alten Schmutz zurück, wenn sie sich gehen lässt. Ihr Ehemann aber hat von Kindheit an eigentlich jenes Fräulein geliebt, durch Verhältnisse besiegt ist er Gatte einer Anderen geworden, aber noch immer hängt er mit zarter und inniger Neigung an dem Fräulein, mit einer Neigung, die um so stärker ist, da sie nicht nach dem Besitz strebt. Alles setzt er auf das Spiel, um ihre gekränkte Ehre wiederherzustellen. Und so wird sie durch Gottes und seine Hülfe die Ehefrau des angehenden Edelmanns.

Die zerstörende Gewalt der Verhältnisse in dem Widerstreit des Seins und des Besitzes mit allen Folgen wird uns hier mit erschütternder Wahrheit vorgeführt. Und das konnte nur er so darstellen, der umgekehrt im Alcalde de Zalamea den Edelsinn eines Bauers und die Niederträchtigkeit eines Hauptmanns von Adel ganz zu würdigen wusste.

63) † Porfiando vence amor. Huerta hat ein zweites des Namens von Ulloa.

64) † El Polifemo. Ich besitze eine Comedia famosa sacramental: El Polifemo, del Doctor Juan Perez de Montalvan. Wahrscheinlich ist diese auch unter Calderon's Namen verkauft. Eine wunderliche Allegorie, in der die Erzählung von Ulysses und Polyphem auf Christus angewendet wird. Polyphem ist der Dämon; Ulysses der Hirt, Christus; Galatea ist die Seele. Von vier Cyklopen, Genossen des Polyphem, ist der erste der Judaismus, der

zweite die Gottesverachtung, der dritte der Betrug oder Judas Ischarioth, der vierte ist das natürliche oder niedere Gefühl. Der Hirt und Polyphem werben um die Seele, und so geht es fort bis zur Kreuzigung und dem Abendmahl. Man vergleiche die Bemerkungen nachher über die eigentlichen Autos.

65) El cavallo vos han muerto. Ein anderer Titel für El blason de los Mendozas. S. Nr. 54.

66) El premio añade al valor.

67) † Los riesgos, que tiene un coche. Befindet sich gedruckt in: Laurel de Comedias, quarta Parte, Madrid 1653, mit dem Namen des wirklichen Verfassers, Don Antonio de Mendoza. S. über diesen Dichter zu El Galan sin Dama, Nr. 96. Huerta hat wieder zwei Riesgos, que tiene un coche.

68) † La industria contra el poder.

69) † Lo que merece el valor.

70) Yo me entiendo. Ich verdanke den mit Calderon's Namen bezeichneten Abdruck von diesem Drama der gefälligen Mittheilung von L. Tieck.*) Er ist ohne Jahreszahl und Druckort, wie viele dieser spanischen Volksschauspiele, mit der Ueberschrift: Yo me entiendo. Comedia famosa de Don Pedro Calderon.

Akt 1. Carlos, Geheimschreiber und Liebling des Herzogs von Florenz, liebt und wird geliebt. Das volle Herz kann sein Glück nicht in sich verschliessen. Er entdeckt sich seinem Freund Roberto, dem Kämmerer. Seine Geliebte ist Belisa, Tochter eines Landedelmanns bei Florenz. Sie hat eine jüngere Schwester Florela, welche, eifersüchtig auf das Glück und die Liebe der Belisa, mit treuer unerwiederter Anhänglichkeit den Carlos anbetet. Roberto versteht sich dazu, den Freund zu begleiten und um Florela zu werben. — Garten des Landhauses. Der gute Bauer Bato macht den Unterhändler. Die beiden Fräulein kommen und prangen bei der Morgensonne Schein in Jugend und Liebe. Bald müssen sie sich trennen; Florela aber gesteht einfach dem Roberto, dass sie ihn nur anhört, weil er Freund des Carlos ist. Bato verspricht der Zofe gleichfalls, sie bei Gelegenheit zu heirathen.

Palast des Herzogs. Roberto, ein arglistiger Höfling, ist längst eifersüchtig auf die Gunst, in welcher Carlos bei dem Herzog ist. Durch schlaue, scheinbar absichtslose Winke macht er den jungen wollüstigen Fürsten auf Belisa's Schönheit aufmerksam. — Garten des Landhauses. Belisa und Carlos in trautem Gespräch; Betheuerungen ewiger Liebe entströmen den Lippen. Die arme Florela steht daneben. Plötzlich erscheint der Vater. Carlos erkundigt

*) S. zu Con quien vengo, vengo.

sich in Eil, ob er nicht zufällig Pferde zu verkaufen habe, und entfernt sich. Der Alte fragt die ganze Dienerschaft nach der Reihe aus, ob dieser Carlos öfter hier sich sehen lasse; umsonst, Keiner verräth die lieben jungen Fräulein. Da erscheint der Herzog mit Gefolge. Er will den Garten besehen, um einen ähnlichen anzulegen. Der Anblick Belisa's entzückt ihn. Dicht neben diesem Landhaus soll ein Lustschloss erbaut werden. Die Bauern versammeln sich um den Fürsten, voll Verwunderung dass er eben so aussieht wie andere Leute; nur der alte Edelmann fürchtet, dass der Bau angelegt werde, die Grundpfeiler seiner Ehre umzuwerfen.

Akt 2. Palast des Herzogs in Florenz. Der Fürst entdeckt dem Carlos, dass er Belisa anbetet, aber ohne Erfolg. Der Günstling, allein, klagt dass ihm die Geliebte die Anträge des Herzogs verschwiegen hat. — Garten. Der Herzog mit Carlos, Roberto und Gefolge ist gekommen, seinen „guten Freund", den alten Edelmann, und dessen Familie wegen des Baues um Rath zu fragen. Er setzt sich zwischen die beiden Fräulein. Der Herzog versichert unter andern:

Ich liess schon grosse Marmorblöcke hauen.

Der Alte (bei Seite):

O, hätt' ich die Geduld des Marmorblocks!

Carlos steht daneben, Gift statt Blut in den Adern, Feuer in den Augen. Indess betheuert Belisa, sie verstehe sich gar nicht auf Bau- und Gartenanlagen. Deshalb wird Bato gerufen, der ergötzliche Anschläge zum Anbau von Kraut- und Küchengewächsen mittheilt. Der Herzog bittet sich zum Abendessen zu Gast, und wünscht in diesem Zauberwalde bei dem Schall der Nachtigallen zu speisen. Die Fräulein gehen selbst die Küche zu besorgen, Florela nicht ohne einige Schadenfreude über Belisa's Angst und Unsicherheit.

Carlos, von Eifersucht glühend, mit Belisa allein. Sie sucht ihn zu trösten:

In mein Herz, in meinen Willen
Bist du einzig eingedrungen,
Bist alleiniger Besitzer;
Es ist ja dein eigner Ort:
Wie kann denn der Herzog eingehn,
Wenn du selber drinnen bist?

Florela, obgleich eifersüchtig, benachrichtigt die Liebenden von der Ankunft des Herzogs. Er erscheint, und Diener aus der Stadt haben „aus Versehen" auch sein Bett mitgebracht. Er will nun die Nacht hier bleiben, um gleich den schönen Morgen aus der ersten Hand zu geniessen. Carlos erhält von ihm den Auftrag, für ihn bei Belisa zu werben. — Roberto sieht seinen Zweck noch nicht nach Wunsch erreicht. Er verräth also dem Herzog geradezu, dass Carlos und Belisa heimlich versprochen sind. Zu der Glut der Liebe kommt

nun noch Eifersucht. Schnell schreibt der Herzog einen Brief nach Rom, und sendet damit Carlos spät in der Nacht fort. Der Verzweifelte öffnet den Brief, dessen frischer Mundlack sich leicht lösen lässt, und liest: „Vetter, mein Leben steht auf dem Spiele, wenn Ihr nicht meinen Schreiber Carlos auf einige Tage in Eurem Hause festhaltet.“ Carlos entschliesst sich, auf jede Gefahr da zu bleiben. Einige Meilen reitet er, und kehrt dann um. Denn schön geschliffene Gläser sind die Frauen, zerbrechlich beim ersten Stoss.

Akt 3. Vor Bato's Hütte. Morgendämmerung. Carlos pocht an die Thür des ehrlichen Freundes. Er kann so schnell nicht öffnen, theils kann er das Wamms nicht finden, theils hat die Katze in seinem Schuh ihr Nachtlager aufgeschlagen. Endlich kommt er. Carlos verkleidet sich bei ihm als Bauer. So wollen Beide wachen und hören. — Landhaus. Belisa, betrübt über Carlos Entfernung, wird von der Zofe ermuntert, freundlicher gegen den Herzog zu thun, um nicht seinen Zorn zu reizen. — Garten. Der Herzog mit Belisa, ein Höfling mit der Zofe im Gespräch. Carlos und Bato lauschen versteckt. Belisa erzählt dem dringenden Fürsten ihre Liebe und deren Veranlassung, und dass sie Braut des Carlos sei, und bittet ihn sie mit ihm zu vermählen. Sie schliesst mit den Worten:

Sollt' es Euch gefallen,
Dass er wird mein Gatte,
Werd' ich mit der Seele
Stets Euch angehören.
Wird mir nicht gewährt
Solch gerecht Verlangen,
Seht Ihr meinen Tod,
Carlos meine Treue.

Der Liebende hört entzückt die schönen Worte, aber der Herzog lässt sich nicht abfinden. Er verspricht, sie ihm zu vermählen, wenn sie einen Monat nachher sich ihm ergeben will. Sonst soll sie seinen Zorn fürchten. Nach einigen Einwürfen willigt sie ein und verpfändet ihr Wort. Der arme Carlos ist vom Himmel seiner Seligkeit gefallen. Aber Ehre gilt über Alles; der Sieg zwischen Liebe und ihr kann nicht zweifelhaft sein. Auch die Zofe gelobt dem Höfling, nach dem Muster ihrer Gebieterin sich zu betragen. — Der Herzog kündigt dem Alten an, er wolle seine beiden Töchter vermählen. Der Vater weint vor Freude, dass er diese schwere Sorge los ist. — Carlos, scheinbar aus Rom, mit einem Briefe, den er selbst geschrieben hat. Der Herzog freut sich über seine Ankunft, denn er hat den Zweck seiner Entfernung erreicht.

Carlos bei Belisa und Florela. Er weist jene zurück und ergiebt sich der stillen, lang verschmähten Neigung der überglücklichen Florela. Der Herzog, mit grossem Gefolge, reicht Belisa's Hand dem

Carlos, Florela's dem Roberto. Allein Carlos hat nun der Florela sein Wort gegeben; auf alle Einwendungen antwortet er dunkel, und schliesst mit den Worten: „Ich verstehe mich". Der Herzog fügt sich in den Tausch. Der treulose Roberto erhält Belisa zur Gattin, mit der geheimen Mitgift und grossen Schätzen, und Carlos die unschuldige ergebene Florela. Und Bato tauscht nach diesem Vorbild ebenso schnell sein Mädchen für eine Andere aus.

Es giebt ein Yo me entiendo von Lope de Vega, und ich gestehe dass ich glaube, dass auch hier wie in No son todos ruyseñores der Name unseres Dichters nur dem Buchdrucker zur Last fällt, dass es wirklich nur Ein Yo me entiendo, und zwar von Lope de Vega, giebt. Entschieden kann freilich die Sache erst werden, wenn jemand auch das Yo me entiendo, das mit Lope's Namen gedruckt ist, zur Vergleichung hat. So gut ist es mir nicht geworden. Aber bei No son todos ruyseñores habe ich die Seviller Suelta, die es dem Calderon beilegt, genau verglichen mit dem Druck in Band XXII der Comedias des Lope (Madrid 1635), und beide stimmen Wort für Wort überein.

Es ist in der That eine unbeschreibliche Wahrheit, Natürlichkeit und Frische in unserm Drama. Alle Personen sprechen einfach, naiv und kindlich. So schlicht und recht weiss Lope de Vega in seinen besten Werken Gesinnungen, Charaktere und Weltverhältnisse aufzufassen und darzustellen. Dazu kommt der gemüthliche Spass, in welchem Lope unerreicht geblieben ist. Bei einer Untersuchung über die Werke des Lope de Vega, zu der freilich grosse Hülfsmittel gehören, wird man finden, dass nicht leicht ein Dichter so schlechtes Zeug und so vortreffliche Werke zu Tage gefördert hat als dies unerschöpfliche Kind der Natur.

71) † La Barbara de los montes.

72) † El casamiento en la muerte. Auch dies ist gewiss nur das Lope'sche El casamiento en la muerte, y hechos de Bernardo del Carpio, das in dem ersten Dutzend der Schauspiele des Lope de Vega (Valencia 1604) sich befindet. Die Reihe der Romanzen, wonach das Drama verfasst ist, s. in Depping's altspanischen Romanzen S. 10 fgg. *)

73) † Dia de San Blas en Madrid.

74) † La dicha del retraydo hat manche ächt komische Stellen und giebt überhaupt ein treffendes Bild von der Hast und Leidenschaftlichkeit südlicher Naturen: Alles scheint wie aus dem wirklichen Leben genommen. Die unangreifbare Freistätte in der Kirche, die Versöhnung der Schwester durch Vermählung mit dem

*) 'Vergl. Bd. I, S. 35 fgg. d. n. Ausg. und Rom. gen. por Duran t. I, Nr. 619 fgg.'

Brudermörder als eine hergebrachte Sitte, dies kann uns zu ernsthaften Betrachtungen Stoff geben. Aber Niemand, der Calderon und dies Lustspiel kennt, wird wohl dem unverschämten Buchhändler glauben, welcher uns zu lesen giebt: La dicha del retraydo. Comedia famosa. De Don Pedro Calderon. Es geht aus dem Ganzen der unedle, ja gemeine Sinn des Dichters hervor, welcher sich wohl mit Dichtertalent vereinigen lässt, wie wir in unsern Tagen häufig gesehen haben, und der Mangel jenes zarten Takts der Ehre, den kein Spanier so darzustellen versteht als Calderon.

Uebrigens ist das Stück verfasst nach dem 26. August 1635 — denn da starb Lope de Vega, und seiner wird als eines Verstorbenen erwähnt:

Y dice bien el buen Lope,
Dios le mantenga en los cielos! —

und vor 1650, denn 1649 kam es in Hamburg an.

75) † Honra, confusion y amor.

76) † El perdon castiga mas.

77) † El pedir con mal intento.

78) † Prueba de amor y amistad. Hat auch als zweiten Titel: El amor y la amistad, prueba real para conocer los verdaderos amantes y amigos. Die Erfindung dieses Schauspiels hat etwas Sinnreiches. Guillen de Moncada hegt Verdacht gegen die Treue seiner Braut und seines innigsten Freundes. Er wird Liebling und erster Minister des Grafen von Barcelona. Um nun zu prüfen, wer von allen Männern, die sich um seine Freundschaft drängen, und welche von allen Fräulein, die um seine Liebe buhlen, ihm wahrhaft ergeben seien, bewegt er den Grafen, ihm scheinbar seine Gunst zu entziehen, ihn in einen Kerker zu werfen und sein Vermögen einzuziehen. Alles verlässt ihn und lohnt ihm mit Undank. Nur jene Beiden, die Braut und der älteste Freund, und ein redlicher Diener harren liebend bei ihm aus. Nachdem er so erfahren hat, was er zu wissen wünschte, wirft er die Maske ab und freut sich der Treuen.

Dies Schauspiel ist von Tirso de Molina, steht in der Sammlung seiner Dramen, und der Dichter nennt sich selbst am Schluss:

De aqueste modo se prueba
el amor y la amistad.
Tirso es, Senado, el poeta.

Uebrigens gehört es in Hinsicht des Geistes und der Sprache zu den schlechtesten des Tirso. Er hat hier zur unglücklichen Stunde den Pfad der Natur verlassen und sich den Estilo culto aneignen wollen, ein Unternehmen, das ebenso sehr seiner Eigenthümlichkeit als seiner Gewohnheit entgegen war. So ist denn die Sprache unbehülflich,

langweilig unb dunkel, eine Folge der Fesseln, in denen Tirso sich gar nicht frei bewegen konnte. Es ist wohl möglich, dass wegen dieses Stils, den Calderon so glänzend ausbildete, ein eben nicht besorgter Mann diese Prueba de amor y amistad dem Calderon beizulegen für gut fand.

Man vergleiche über Tirso de Molina zu El castigo del: Pensé que, Nr. 45.

79) † El mejor testigo es Dios. Wohl nur ein neuer Buchhändlertitel für El mejor testigo, Nr. 62.

80) † La cena del Rey Baltasar. Eines der schlechtesten Stücke des Augustin Moreto. Die Erzählung aus dem Propheten Daniel *) ist nach dem gemeinen spanischen Schlendrian zurecht gemacht. Cyrus und Baltasar (Belsazer) entzweien sich um die arabische Prinzessin Phönix, die aus Versehen jedem der beiden Könige ihr Gemälde schickt. Cyrus belagert Babylon u. s. w. Der Charakter des Daniel, welcher so viel Stoff bot, ist ganz im Hintergrunde, und kaum erkennt man den Verfasser von El Desden con el Desden in diesem albernen Drama wieder. Dem Calderon hat man diese Comedia aus Verwechselung beigelegt, weil ein Auto sacramental, La cena de Baltasar **), wirklich von unserm Dichter herrührt. Er ist schon zur Zeit des Olivares für eine Gemeine zu Madrid geschrieben ***): Baltasar vermählt sich mit dem Götzendienst und der Eitelkeit; vortrefflich ist der Tod als Galan, und der Gedanke als Hanswurst. Daniel erscheint als gnädiges, aber gerechtes Gericht Gottes.

81) El Page de Don Alvaro. Huerta legt es dem Velez bei.

82) † Lo que haze un Manto.

83) † Huyendo vence el honor.

84) † Las tres edades de España.

85) El Rey Angel. Huerta hat ohne Namen des Verfassers zwei Theile von El Rey Angel de Sicilia, und eins dem Calderon zugeschrieben: Rey, Angel y Demonio en la muger. †)

---

*) Daniel Kap. 5, 5: „Eben zu derselbigen Stunde gingen hervor Finger, als einer Menschenhand, die schrieben gegen dem Leuchter über auf die getünchte Wand in dem königlichen Saal. Und der König ward gewahr der Hand, die da schrieb" u. s. w.

**) Autos sacramentales de Calderon, ed. Apontes (Madrid 1759), II, 200.

***) Loa, p. 200:

El Quarto Philippo,
y el Acates, que govierna
oy dos Mundos en su nombre...

Dieser treue Achates ist offenbar Olivares.

†) S. zu El Medico de su honra.

86) † Cada qual lo que le toca. Zum Glück bediene ich mich eines Exemplars dieses Schauspiels in der Handschrift, wo es seinem wahren Verfasser, dem Francisco de Roxas, zugeschrieben wird. Man erblickt in dem Drama eine mühsame Nachahmung der Calderon'schen Art, der es jedoch mehr gelungen ist, das Aeussere zu treffen, als das Innere und Wesentliche. So erinnert die Composition des Ganzen und die Grundsätze der Personen an El medico de su honra und Mañana será otro dia. Allein die Sprache ist zuweilen matt, fast immer aber mit kindischen und spielenden Gleichnissen überladen, und das höchst ungeschickt in den wichtigsten Momenten der Leidenschaft, so dass es ihr an Wahrheit und Gediegenheit gänzlich fehlt. Die unselige Nachahmung hierin ist viel verderblicher als die andere. Es gebricht diesem Dichter an jenem künstlerischen Geist, welcher bei Calderon selbst das Bizarre und Uebertriebene zu durchdringen und gleichsam zu adeln weiss. Sehr glaublich aber ist, dass Schwachköpfe, die bei Calderon nur durch jene Modeform entzückt wurden, willig auch dies Machwerk, als wäre es von ihrem Liebling ausgegangen, kauften. Auf jeden Fall ist es unendlich schlechter als Del Rey abaxo ninguno, Nr. 33, welches dem Francisco de Roxas zugeschrieben worden. Huerta im Katalog stellt freigebig zwei Cada qual lo que le toca auf, eines von Roxas, eines von Calderon. *)

Unter den übrigen Schauspielen des Francisco de Roxas möchten noch folgende Beachtung verdienen: Los aspides de Cleopatra. El desafio de Carlos quinto. Los encantos de Medea. Progne y Filomela. Los trabajos de Tobias. Los Vandos de Verona, Montescos y Capeletes **).

87) † Donayres de Mengo.

88) † El Fenix de España. Etwa eine veränderte Recension des San Francisco de Borja?

89) † El honor contra la fuerza.

90) † El Castañar de Toledo. Ein anderer Titel für Del Rey abaxo ninguno, Nr. 33. Dies beweist die Stelle daselbst, wo vom Helden gesagt wird (p. 2):

*) Die oft gerügten Doppelväter zu Einem Kinde bei Huerta sind daher entstanden, dass jener Katalog aus den Katalogen von Buchhändlern zusammengeschrieben ist. Die Buchhändler aber und Buchdrucker setzten den Werken die Namen der Verfasser vor, welche gerade am meisten Mode waren. So druckten die Seviller eine Zeit lang alle Comedias mit dem Aushängeschild: De Lope de Vega, später mit dem des Calderon.

**) Eine wenig bekannte Bearbeitung der berühmten Novelle des Bandello (t. II, Nov. 9) von Romeo und Julia, welche die kommenden Ausleger des Shakespeare wohl zur Vergleichung mit dem englischen Meisterwerk benutzen werden

Cinco leguas de Toledo,
Corte vuestra y patria mia,
hay una dehesa adonde
este Labrador habita,
que llaman el Castañar.

91) † Cada qual á su negocio. Huerta hat zwei, eines von Cuellar.

92) El amor haze prodigios. Huerta kennt nur eines von Velez.

93) † El Angel de la Guarda. Dies Drama ist unter Calderon's Namen gedruckt 1653 zu Zaragoza in: Sexta Parte de Comed. escog. de los mejores Ingenios de España. Dieser Titel: Sexta P. u. s. w., ist abermals ein Buchhändlerbetrug. Es sind ein Dutzend Sueltas zusammengeheftet, und nur das Titelblatt ist dazu besonders gedruckt. Der Teufel und der Schutzengel sind die beiden Principe. Der Schluss lautet:

Y si tan humildes versos
pueden entrar á la parte
con la piedad, os suplico
que sus faltas, aunque grandes,
los suplais por los deseos,
si son prendas que lo valen.

94) El amor haze discretos. Huerta lässt den Verfasser anonym: De un Ingenio.

95) † Duelo de honor y amistad.

96) † El Galán sin dama. Ein in seiner Art treffliches Lustspiel, das ziemlich weit entfernt liegt von der gewöhnlichen Manier der spanischen Bühne des siebenzehnten Jahrhunderts. Es hat vielmehr grosse innere Aehnlichkeit mit mehreren altenglischen Lustspielen, und ist ein ächtes Charakter- und Sittengemälde, wie etwa What you will von John Marston (Old Plays, London 1816, vol. 2).

Der Held, der Liebhaber ohne Dame, ist ein Figuron, ein eingebildeter, feiger, prahlender Narr. Bei Calderon haben wir einen solchen Figuron zweimal, im Alcalde de Zalamea und in Guardate de la agua mansa. Bei andern Dichtern war er so häufig, dass eine ganze Klasse von Schauspielen nach ihm Comedias de Figurón heissen.

Unser Chrisostomo nun trabt auf den Strassen von Madrid umher in lächerlichem Putz und rühmt sich zu Jedermann der Gunstbezeugungen aller Frauen und Fräulein der Stadt. Unter diesen Frauen ist aber auch Hipolita, deren Ehemann Rodrigo in solchen Dingen keinen Spass versteht. Mehrmals wird unser Chrisostomo gezüchtigt, theils mit Worten theils mit dem Degen: doch weiss er dem letzteren immer klüglich durch die Flucht zu entgehen;

aber Besserung lässt er nicht spüren. Ausser diesem Narren hat indess Rodrigo noch einen ernsteren Feind seiner Ehre zu bekämpfen. Fernando, ein junger Edelmann, stellt gleichfalls der keuschen Hipolita nach mit nächtlichen Ständchen und Liebesbriefen. Die Sache wird dadurch verworren und weitläufig, dass Hipolita's Schwester, ein Fräulein in des Schwagers Hause, den Fernando liebt und auf seltsamem Wege zu seinem Besitz zu gelangen hofft, wenn sie ihm Mittel verschafft in das Haus zu kommen. „Dem Kühnen hilft das Glück", sagt das Sprüchwort, und ihr gelingt das tolle Unternehmen. Während Fernando im Dunkeln glaubt bei der geliebten Frau zu sein, wird er von Rodrigo bei dem Fräulein gefunden, und muss nun wohl oder übel ihr seine Hand reichen. Durch ein lustiges Missverständniss wäre übrigens beinah Chrisostomo zu dieser Frau gekommen.

Der wackere Verfasser des Galán sin dama ist Antonio de Mendoza *). Er gehört mehr der früheren einfachen Zeit des Lope de Vega als der künstlicheren des Calderon an. So ist auch dies Schauspiel geschrieben noch bei Lope's Leben, wie folgende Stelle beweist (p. 185, 1):

Soy gran poeta. D. Fer. Hareis
ventaja á Lope. D. Chr. Es mi amigo,
no hablemos en esso ahora,
que nadie su ingenio ignora.
D. Fer. Con vuestra licencia digo,
que es mas facil que se tope
en el mundo á cada paso
un Plauto, un Virgilio, un Taso,
que en muchos siglos un Lope.
Cel. Avrá escrito novecientas
comedias...

Gedruckt ist El Galán sin dama in dem Mejor de los mejores libros, Madrid 1653, unter Mendoza's Namen. Huerta hat wieder zwei des Titels, eines von Calderon, das andere von Mendoza.

Noch kenne ich folgende Titel von Schauspielen unseres Dichters: Los riesgos, que tiene un coche (Juego de Varias, a. 1653). El trato muda costumbre (Juego de Varias 1652). Ferner aus dem Katalog des Huerta: Cada loco con su tema. La Celestina. Dolería del sueño del mundo. Don Juan de Espina en Milàn. Don Pedro Guerrero. Don Henrique del rincon. Los Empeños del mentir.

*) S. Bouterwek's Gesch. der spanischen Poesie, S. 532. Tirso de Molina, Cigarrales de Toledo, sagt von dem Zubehör seines Vergonzoso en palacio, welches nicht von ihm selbst verfasst worden: „Los Entremeses fueron de D. Antonio de Mendoza, cuyos sales y concetos igualan a su apacibilidad y nobleza."

97) † Quien calla otorga. Der zweite Theil des Castigo del: Pensé que, Nr. 45. S. dort.

98) Las Amazonas. Die Erzählung von Alexander und Thalestris, von welcher unser Dichter bei seiner Erfindung ausgegangen ist, steht weitläufig bei Curtius, de reb. Al. M. VI, 5, 25 fgg.

Der romantischen Schaubühne der Spanier sagte dieser Stoff besonders zu. So ist eines der ältesten Dramen des Lope Las Amazonas*). Dann giebt es von einem ungenannten Verfasser Las Amazonas en las Indias, in drei Theilen. Um das unsrige von jenen zu unterscheiden, heisst es auch wohl auf dem Titel: Las Amazonas de Scithia. Es ist von Antonio de Solis. Vera Tassis meldet, dass Calderon sich beklagt habe, dass man auch das Drama Las Amazonas dem wahren Verfasser, Solis, entwendet und es unter seinem Namen habe drucken lassen. Es ist also darüber kein Zweifel vorhanden.**)

Antonio de Solis, geb. 1610 zu Placencia, war neben Calderon Hofdichter für die Schaubühne Philipp's des vierten. Um das Jahr 1661 erhielt er das einträgliche Amt eines Archichronographus Indiarum. Als solcher verfasste er sein bei weitem berühmtestes Werk: Historia de la conquista de Mexico. In späterer Zeit (1667) trat auch er, wie Calderon, in den geistlichen Stand und entsagte weltlichen Geschäften und Dichtungen. Aber als Schauspieldichter ist er der Gegensatz unseres Meisters. Wenn Calderon die edelsten Nationalzüge seines Volks mit Liebe aufzufassen und mit Kunst darzustellen wusste, so hat umgekehrt Solis eine besondere Freude an dem Gemeinen und Lächerlichen seiner Zeit. Seine Weiber und Männer sind leichtsinnig, eitel, wankelmüthig und unbesonnen, und der reine Zufall oder die Willkür führen wunderliche Verwickelungen und drollige Auflösungen herbei. An Theatercoups ist er nicht weniger reich als Calderon, aber das höhere Gefühl findet, selbst bei mässigen Ansprüchen, nicht die mindeste Nahrung.

Die Ausgabe seiner Schauspiele: Comedias diferentes. Su Autor D. Antonio de Solis. Madrid 1716, 4o, enthält folgende Stücke: El Alcazar del Secreto. (Fiesta, que se representó en el Buen-Retiro.) — Las Amazonas. — El amor al uso. — Amparar al enemigo. — El Doctor Carlino***). — Erudice y Orfeo. — La Gitanilla de Madrid. — Triunfos de Amor y Fortuna.

*) Das erste, welches er als sein nennt in der Vorrede zu El Peregrino en su patria.

**) Der Eingang hat viel Aehnlichkeit mit mehreren bei Calderon. Schon zu La vida es sueño ist bemerkt, dass diese Dichtungen aus der Geschichte in Barlaam und Josaphat entstanden sind.

***) Es giebt auch eins dieses Namens von Gongora.

(Fiesta real, que se representó á sus Magestades en el Coliseo del Buen-Retiro. Al nacimiento del Principe Don Felipe Prospero. Con Loa y Entremeses. *)) — Un bobo haze ciento. (Fiesta, que se representó á sus Magestades Martes de Carnestolendas. Con Loa.)

Bei Quadrio (della Storia d'ogni Poesia, vol. III, P. 2, p. 343) wird noch erwähnt als sein erstes Schauspiel, verfasst im siebenzehnten Jahr seines Alters, Amor y Obligacion; und im Katalog des Huerta La mas firme Lealtad.

Manuscritas.

99) La necedad del discreto. Huerta nennt Lope de Vega als Verfasser.

100) † La fianza satisfecha. Eines der grossartigsten Werke des Lope. Ob, wie Huerta meint, noch ein zweites von Calderon da sei, kann ich nicht entscheiden.

101) Aventuras de Oliveros, y lealtad de Artur de Algarve.

102) † El Capitan Cornejo.

103) Santa Theodora. Huerta hat zwei, eines von Lope, eines von Claramonte.

104) † La pulida Sayaguesa.

105) † La Duquesa Rosimunda.

106) † Los Reyes Magos.

Nach dem Schlusse dieses Verzeichnisses bemerkt Vera Tassis, es möchten wohl noch mehrere fälschlich unter Calderon's Namen verkauft werden als die von ihm genannten. **) Man habe ihm sogar versichert, dass fast alle Schauspiele, die in Sevilla gedruckt würden, um nach Indien verschickt zu werden, aus Habsucht mit dem Namen des Don Pedro beehrt würden.

Und so ist auch in dem Anhange des siebenten, achten und neunten Theils des Vera Tassis das Verzeichniss der unächten Dramen, denen Calderon's Name vorgesetzt wurde, noch um folgende neun vermehrt.

107) Despreciar lo que se quiere. Nach Huerta von Montalvan.

108) † La mejor Luna Africana. Arg genug ist es, dies unserm Dichter zuzuschreiben, da am Schlusse drei Verfasser um Verzeihung bitten:

*) Also ein Seitenstück zu Calderon's El Laurel de Apolo.

**) Dass Vera Tassis selbst nicht sorgfältig in der Aufzählung gewesen, sieht man daraus, dass er einen Titel, La industria contra el poder, zweimal aufführt.

La mejor Luna Africana
tenga fin y aplauso, pues
piden perdon de sus yerros
tres plumas á vuestros pies. *)

Die maurische Königin von Granada wird fälschlich des Ehebruchs beschuldigt, und drei christliche Ritter beweisen ihre Unschuld durch offenen Zweikampf. So gewöhnlich wie das Thema, ebenso gewöhnlich ist die Behandlung.

109) † Aristomenes Mesenio. Huerta nennt drei, eines von Calderon, eines von Moreto und eines von Alfaro. Es wird aber wohl nur ein und dasselbe sein, das von Alfaro, gedruckt Madrid 1663 in: Parte veinte de Com. varias. Wo sich der Verfasser herausarbeiten kann aus dem Modeton, zeigt er Kraft und feines Gefühl. Sonst ist die alte Geschichte mit zwei mythischen Fräulein, Phönix und Aurora, aufgestutzt, und dennoch versichert Alfaro am Schluss:

la historia
de cuya verdad abone
tantos Anales que escriven
del valeroso Aristomenes.

110) † A lo que obliga un agravio. Huerta nennt ein zweites de dos Ingenios.

111) † La fé de Abraham. Huerta nennt eines von Calderon, eines de tres Ingenios.

112) El amante mudo. Eine der schlechtesten Fabrikarbeiten der spanischen Komödienschreiber des siebenzehnten Jahrhunderts ist dies jämmerliche Produkt. In der Ausgabe: Sevilla, en la Imprenta de Joseph Padrino, ist der Buchhändler auch so ehrlich gewesen, es nicht dem Calderon, sondern Tres Ingenios zuzuschreiben. Wer diese drei Geister gewesen sein mögen, mag Gott wissen. Sie wetteifern in Nichtigkeit und Unbedeutendheit mit einander. Die Sprache ist der hergebrachte Estilo culto, indess weniger überladen als z. B. in Engañar para reynar, dafür aber auch noch öder als dort. Am meisten erhebt sich noch der dritte Akt, in Vergleich mit den beiden ersten.

113) Las lagrimas de David. Huerta hat drei, eines anonym, eines von Lope, eines von Godinez.

114) † Dios haze justicia á todos. Huerta's Katalog nennt wieder drei verschiedene, eines von Calderon, eines von Lope, eines von Villegas.

115) Las hermanas vandoleras.

*) Der Titel des Sevillor Drucks hat auch: Com. famosa de tres Ingenios.

So weit das Verzeichniss aus den Vorreden der ältesten Ausgabe, welches Apontes in der späteren sehr mit Unrecht nicht hat abdrucken lassen. So beträchtlich nun schon die Anzahl dieser ausgestossenen Schauspiele ist, so kann sie doch noch vermehrt werden aus folgendem Schauspielkataloge: Indice general alfabetico de todos los titulos de Comedias, que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos. En Madrid. En la Imprenta de Alfonso de Mora. Año 1735. Hier finden sich noch folgende achtzehn.

116) † Agravios satisfechos. Huerta hat ein zweites von Fuen-Mayor.

117) Amar, servir y esperar. Der Verfasser ist nach Huerta Lope de Vega.

118) † Amor con valor se obliga.

119) † Apolo y Leucotoe, Zarzuela.

120) † Como padre y como Rey. Ist von Perez de Montalvan, nach dem Abdruck: Barcelona, por Juan Serra. Die barocken gelehrten Spässe des Lakayen sind auch ganz im Charakter des Montalvan, z. B.:

fue una bestia
el Macchiavelo contigo,
Justo Lipsio una dueña etc.

121) † Conde de Sex. Huerta nennt ein anderes von Coello.

122) † Contra el amor desengaño, Zarzuela.

123) † Critica del amor.

124) † Job de las mugeres. Ist von Matos de Fragoso, und 1657 im Juego de Varias abgedruckt.

125) Luis Perez el Gallego, Parte segunda.

126) Mejor tutor es Dios. Huerta: De Calderon ú Belmonte.

127) No guardas tu tu secreto.

128) No avrá mal, donde ay muger.

129) † Tan largo me lo fiais.

130) † Todo lo vence el amor. Huerta hat ein anderes von Zamora.

131) Troya abrasada. Ich besitze eine Barceloner Ausgabe ohne Jahreszahl, worin der Titel dieses entsetzlichen Stückes lautet: Troya abrasada. Tragi-Comedia en tres Actos. Representada por la Compañia de Ribera. Einen solchen Hektor, wie diesen hier, hat gewiss das ganze unermessliche Reich der Litteratur nicht aufzuweisen. Die tollsten Burlesken sind nicht so toll wie dies ernsthaft gemeinte Stück.

132) † Victoria por el Amor. Huerta kennt ein zweites von Morchon.

133) † Zeloso de su honra.

Endlich habe ich selbst noch folgende zwei unter Calderon's Namen gedruckt gelesen.

134) Mas puede amor que el dolor. (Sevilla, por Francisco de Leefdael.) In dem Katalog des Huerta steht es ohne Namen des Verfassers. Ein Schauspiel, worin Inhalt und Form nach alle Vorzüge und Fehler der mittelmässigen Stücke der spanischen Bühne sich finden. Ein spanischer Ritter, welcher, weil er den Bruder seiner Braut im Zweikampf erstochen, nach Sicilien flieht, dort den König in einer Schlacht rettet, dann von zwei vornehmen Hoffräulein ungebührlich zur Gegenliebe gereizt wird, die höchste Gunst des Königs mit dem heftigsten Hass desselben eben wegen dieser Liebe vertauschen muss; neben ihm jene Braut, welche in männlicher Kleidung bald liebend hülfreich, bald eifersüchtig verderbend neben ihm sich findet: das sind auch hier die Wendepunkte, um die sich Alles dreht. Ueppige Liebe der Sicilianerinnen zu dem Spanier; Nachtscenen im Garten; ein ehrenfester Vater liebetoller Töchter; Kerker; ein spasshafter Bedienter; ein König, der am Schlusse seine Leidenschaft besiegt; Triumph der Unschuld und Treue, ebendaselbst: das sind die Zuthaten in diesem wahrhaften Normaldrama der Mittelmässigkeit in den hergebrachten conventionellen Formen der spanischen Bühne.

135) No son todos ruyseñores. Auch dies Drama ist in einem Seviller Druck (por Franc. de Leefdael) dem Calderon beigelegt, es ist aber von Lope de Vega und steht Bd. XXII seiner Schauspiele, Madrid 1635. (S. zu Nr. 70, Yo me entiendo.) Es ist eines der letzten des fruchtbaren Meisters *) und zeichnet sich sehr vortheilhaft aus vor vielen andern. Der Inhalt schliesst sich an das alte armorikanische Lai du Laustic**), das Boccaccio zu Giorn. 5, Nov. 4 des Decameron verarbeitet hat, doch ist dies Anschliessen unabhängig, nur vermittelt durch die Natur selbst. Denn zunächst und eingeständlich knüpfte Lope das Schauspiel an Gongora's Volkslied***):

No son todos ruyseñores
los que cantan entre las flores,
sino campanitas de plata,
que tañen al Alva;
sino trompeticas de oro,
que hazen la salva a la gloria que adoro.

Spanische Sitte und Zucht ist trotz aller Liebe hier erhalten, im Gegensatz gegen die Behandlung des Boccaccio. Im Anfange des

*) S. den Schluss:

que siempre es negra la tinta,
aunque estén las canas blancas.

**) 'S. Oeuvres de Marie de France par Roquefort, t. I, p. 314.'

***) 'S. Bibl. de aut. esp. t. XXXII, p. 491, 1.'

dritten Akts finde ich eine Anspielung Lope's auf unseres Calderon berühmte Schilderung Philipp's zu Ross in La vanda y la flor:

Pinta un cavallo un celebre poeta),*
diziendo, que es el mismo pensamiento
tal vez, que de los ayres estafeta
desprecia en la carrera su elemento;
ya dize que paró veloz cometa,
esparciendo relampagos al viento,
copiando, porque a Rubens se anticipe,
el retrato de Jupiter Felipe.

Die Zeit der Dichtung und Aufführung von No son todos ruyseñores ist genau bestimmt. Ein grosser Theil des Schauspiels ist nämlich gewidmet der Beschreibung der Abreise der Infantin Maria Anna aus Barcelona nach Wien, zur Vermählung mit dem nachmaligen deutschen Kaiser Ferdinand III. Diese Abreise aus dem Hafen von Barcelona aber erfolgte nach unzähligen Schwierigkeiten den 12. Juni 1630**). Ohne Zweifel haben die vielfachen Schilderungen des Zuges der Infantin durch Spanien, welche lebhaft an Calderon erinnern, unsern Drucker bestimmt diese Namensverwechselung auf sein Gewissen zu nehmen.

*) Offenbar Calderon.

**) S. Fortsetzung des Ferreras XII, 99.

Schauspiele von drei Dichtern.

(Comedias de tres Ingenios.)

Noch haben wir der Schauspiele zu erwähnen, die von drei Dichtern (de tres Ingenios) verfasst sind, deren einer Calderon ist. In folgenden hat er, nach dem Zeugniss des Vera Tassis und der Angabe in dem Juego de Varias, einen Akt verfertigt:

1) La fingida Arcadia. Jornada tercera.
2) Enfermar con el remedio. Jornada primera.
3) El pastor fido. Jornada tercera. *)
4) Circe y Polifemo. Jornada tercera.
5) La Margarita preciosa. Jornada tercera.
6) El Monstruo de la Fortuna. Jornada primera. (En la parte 24 del Juego de varias.)
7) El mejor amigo el muerto. Jornada tercera. **)
8) El privilegio de las mugeres. Jornada tercera.

Von diesen, welche Vera Tassis und Apontes nicht aufgenommen haben ***), kenne ich aus eigenem Lesen nur El Monstruo de la Fortuna. Der Zusatz des Vera Tassis: En la parte 24 del Juego de varias, ist sehr wichtig, denn es giebt noch ein Monstruo de la Fortuna de tres Ingenios im siebenten Theile des Juego de Varias. Das unsere ist zuerst gedruckt 1666. Ich bediene mich eines neuen, sehr guten Drucks: En Valencia 1793. Hier lautet der ganze Titel:

El Monstruo de la Fortuna, la Lavandera de Nápoles, Felipa Catanea. — De tres Ingenios.

Akt 1. Neapel. Heerschau vor der Königin von Neapel Juana. Sie steht oben am Fenster. Der Führer der Truppen, Carlos, Fürst von Salerno, gelobt im Namen Aller, die Königin zu schützen gegen Andreas, König von Ungarn, welcher mit den Waffen ihre Hand erzwingen will. Seine Ansprüche gründen sich nicht bloss auf Liebe: Juana's Vater hat in seinem Testament den Andreas zum Gemahl seiner Tochter bestimmt. Vergeblich warnt ein erfahrener Greis die Fürstin

*) Vergl. zu Amado y aborrecido.

**) Vergl. zu El Conde Lucanor.

***) 'S. jetzt alle diese Dramen in Hartzenbusch Ausgabe, t. IV, p. 395—556.'

vor dem thörichten Krieg; sie will einmal ihren Willen haben und liebt überdies den Carlos.

Ufer des Flusses. Wäscherinnen; unter ihnen Felipa Catanea*). Während die anderen munter singen, ist sie in düstre und hochmüthige Träume versunken. Ein Diener naht ihr mit Liebesanträgen; sie möchte von Sinnen kommen über die Keckheit eines so gemeinen Burschen: denn ihre Seele ist durchdrungen von dem Wunsch nach Ehre und Hoheit. Auch Carlos kommt, von ihr Abschied zu nehmen, da ihm jetzt die Hand der Königin als Preis vorschwebt. In wahrsagenden Worten, von einem unbewussten dunkeln Geist getrieben, vernichtet Felipa die stolzen Hoffnungen des Carlos und die ihrigen.

Feldlager der Ungarn. Die Schlacht beginnt. Die Neapolitaner fliehen; Carlos wird gefangen. — Neapel, Königspalast. Felipa, mit gewaffneter Hand an der Spitze mehrerer Weiber, sucht die Königin zu vertheidigen. Umsonst. Andreas dringt herein, und naht sich demüthig und schmeichelnd der angebeteten Feindin Juana. Sie reicht ihm in Angst und Verzweiflung ihre blutige Hand, und erlangt durch Bitten Gnade und Ehrenbezeugungen für Carlos und Felipa.

Akt 2. Die Königin, verwirrt in wildem Schmerz, verbirgt mit Mühe und schlecht den Hass gegen ihren Gatten vor ihm. Nur Felipa vertraut sie ihren Kummer und ihre Liebe zu einem Andern, zu Carlos. Felipa hat also einen Theil dessen erreicht, wonach sie sich sehnte, sie ist die einzige Vertraute der Königin, die Nächste am Thron; aber immer höher strebt sie. Auf Juana's Bitten und in deren Gegenwart räth sie dem König, die ungarischen Truppen aus Neapel zu entlassen, um die Unzufriedenheit der Italiener zu stillen. Andreas verspricht es zu thun. — Felipa wird Herzogin von Amalfi. Sie vertheilt Ehrenstellen und Würden nach Gefallen, und bedenkt besonders reichlich ihren alten Anbeter, den Diener. — Nacht. Die Königin stürzt weinend mit einem Licht aus ihrem Schlafgemach zu Felipa und klagt ihr, wie ihr Gemahl ein blosses Schwert im Bette verborgen habe, ohne Zweifel um sie zu ermorden. Die beiden Weiber sprechen sich Muth ein, und gehen mit dem Dolch bewaffnet in das Schlafgemach, den verhassten Andreas zu durchbohren.

Akt 3. Nach einiger Zeit. Felipa beherrscht ganz die Königin und so das Reich. Allein sie belohnt die Liebe der Fürstin schlecht. Um den Verdacht des Mordes von sich zu wälzen, hat sie dem Bruder des Andreas, dem Luis, Prinzen von Ungarn, in einem Briefe den Meuchelmord verrathen und die Königin als Thäterin angegeben, ohne ihre eigene Theilnahme an der That zu erwähnen. Ebenso

*) Diese ist das Wunder der Fortuna.

entdeckt sie in blinder Angst den ganzen Zusammenhang einem Vornehmen des Reichs. — Juana, von allen Seiten mit Bittschriften überhäuft, die Meuchelmörderin Felipa zu bestrafen, zerreisst die Bittschriften und schliesst sie nur näher an ihr Herz. — Luis, in Trauer, erscheint bei der Königin. Er überreicht ihr Felipa's verrätherischen Brief. Dennoch sinnt Juana nur auf Rettung der Freundin. Sie beschuldigt sich selbst, um jener zu helfen. — Gefängniss. Felipa empfängt ihr Todesurtheil aus Carlos Munde. Wie ein Traum liegt ihre Grösse hinter ihr. Am meisten verfolgen sie die, welchen sie Gutes gethan hat. Jetzt erst entdeckt sie dem Carlos, dass sie ihn liebe, dies ihm aber verschwiegen habe, um ihn nicht mit in ihren gewissen Sturz hineinzuziehen. Abschied zwischen Felipa und der Königin. Diese wird so erweicht, dass sie hinaus eilt, auf Kosten ihres Rufs und ihres Lebens die Freundin zu befreien. Allein es ist zu spät. Als Antwort erblickt sie, und mit ihr die Zuschauer, indem man einen Vorhang wegzieht, den Kopf der Felipa auf einer Seite, und den Rumpf auf einer andern. Luis zieht heim nach Ungarn, und Juana bleibt mit ihrem Schmerz allein.

Das Geschichtliche, welches unsere drei Verfasser vor sich hatten, ist in der Kürze Folgendes. *)

König Robert von Neapel machte dem König von Ungarn Charobert (Karl Robert) den Antrag zu einer Vermählung des ungarischen Prinzen Andreas mit Robert's Enkelin Johanna. Charobert kam selbst mit seinem Sohn, dem sechsjährigen Andreas, 1333 nach Neapel, und die Trauung der Kinder wurde daselbst in eben dem Jahre feierlich vollzogen. Andreas wuchs heran, aber statt Liebe erzeugte sich Hass zwischen den früh Getrauten, und dieser stieg bis zu einer fürchterlichen Höhe. Andreas zeigte sich roh und wild und gefiel sich nur im Umgange mit seinen Landsleuten. Robert starb 1343. Johanna wurde 1344 als Königin von Neapel gekrönt, und da die Agenten des Andreas es bei dem Papste durchgesetzt hatten, dass auch Andreas die Krone erhalten sollte, so wurde dieser plötzlich in seinem zwanzigsten Jahre zu Aversa im September 1345 erdrosselt. Auf der Königin ruhte schwerer Verdacht, dass sie den Meuchelmord angestiftet habe, und das um so mehr, da die Untersuchung und Bestrafung der Thäter unter allerlei Vorwänden aufgeschoben ward. Allein endlich musste doch die Sache vorgenommen werden. Vorzüglich schuldig fand man Johanna's innigste Vertraute, Philippa

*) Hauptquelle über Philippa Catanea ist Giov. Boccaccio, de casibus virorum et feminarum illustrium l. 9, cap. 26. Eine brauchbare Zusammenstellung des Merkwürdigsten findet sich in: Histoire des Rois des deux Siciles de la maison de France par d'Egly (Paris 1741), t. I, p. 442, und zu Anfang des zweiten Theils.

Catanea. Diese war früher die Frau eines Fischers und Wäscherin zu Neapel gewesen. Durch Zufall wurde sie Amme des Sohnes der Herzogin Yolante. Durch ihre Schlauheit erwarb sie sich allmählich die Gunst der Maria, Johanna's Mutter, und nach deren Tode wusste sie sich durch Geschmeidigkeit und zuvorkommendes Wesen der jungen Königin Johanna so unentbehrlich zu machen, dass sie durch diese Neapel in der That beherrschte, und auch deshalb nährte sie die Feindschaft zwischen Andreas und Johanna. Als Wittwe heirathete sie gleichfalls ein Glückskind, den Raimund von Cabani, einen getauften Sarazenen. Allein weder ihr hohes Alter noch die dringendste Verwendung ihrer Königin konnte sie vor dem schimpflichsten Sturz bewahren. Sie, ein Sohn von ihr und ein Enkel wurden als Häupter der Verschwörung gegen Andreas eingezogen, gefoltert, mit glühenden Zangen gekniffen. Sie starb zu Neapel 1346 noch ehe sie an die Richtstätte kam an den ausgestandenen Martern, in der That ein Wunder der Fortuna. — Indess war der Bruder des Andreas, Ludwig der grosse, König von Ungarn, hiermit keineswegs zufrieden gestellt. Er beschuldigte die Königin vielmehr schriftlich der Theilnahme an dem Morde, alle ihre Entschuldigungen halfen nicht. Er kam mit einem Heer nach Neapel, eroberte es, Johanna flüchtete nach Frankreich, wo sie für unschuldig und ihre neue Vermählung mit Ludwig von Tarent für gültig erklärt wurde. Nach einiger Zeit aber gab der König von Ungarn aus unbekannten Ursachen seine Ansprüche an Neapel und die Blutrache auf; und Johanna kehrte 1351 als Königin dahin zurück.

Die Abweichungen des Geschichtlichen von der Dichtung ergeben sich aus der doppelten Uebersicht von selbst.

Von den drei Verfassern des Monstruo de la Fortuna nennt der des letzten Aktes am Schlusse *) sich selbst:

Y Don Francisco de Roxas
por el zelo de serviros
pide para tres Ingenios,
con ser tres, no mas de un victor.

Von Franc. de Roxas haben wir zu Cada qual lo que le toca, Nr. 86, gesprochen. Wer den zweiten Akt geschrieben, ist mir unbekannt, die Sprache deutet auf Nachahmung der Ziereien des Montalvan; der erste ist von Calderon, und enthält mehrere seiner würdige Stellen: so sind der hochfahrende Sinn der Wäscherin, ihre finstere Melancholie, das stumme Brüten über dem seltenen Geschick, das in ihrem Busen schläft, und die dunkeln Wahrsagungen ganz vortrefflich. Allein die Verbindung von mehreren Dichtern zur Hervorbringung eines Drama's kann wohl nur in seltenen Fällen eine reife und gute

*) 'IV, 470, 3 II.'

Frucht bringen; wenigstens müssen die Verabredungen dann genauer sein als es hier geschehen zu sein scheint. In der That steht der Verfasser des zweiten Aktes so weit hinter Roxas zurück als Roxas hinter Calderon. Man kann dies kaum einen Schluss nennen, womit Roxas endet, da die Königin Johanna nach dieser Bearbeitung mehr Heldin des Schauspiels geworden als Philippa, und ihr Schicksal ganz unentschieden bleibt. Jeder wird den Wunsch theilen, dass Calderon allein dies Wunder der Fortuna ausgearbeitet hätte, wie Philippa, aus der Dunkelheit auf den glänzendsten Punkt erhoben, schleunig von dort in die Tiefe hinabstürzt.

Ueber einige Autos Calderon's.

Ueber die Autos der Spanier s. A. W. v. Schlegel, über dram. Kunst und Litt. III, 356. Sie waren nichts Anderes als die Moralitates des Mittelalters. Noch Lope de Vega, Peregrino en su patria (Obr. sueltas V, 144), braucht Moralidad synonym mit Auto: „Moralizando sus bodas*) entre el alma y el amor divino, se representaba un acto sobre un theatro famoso.... respecto de la fama, que aquella moralidad tenia."

Wie Calderon sie gefunden und was er aus ihnen gebildet, würde eine hier zu weit führende Untersuchung sein. Wir beschränken uns darauf, von seinen Autos diejenigen anzuführen, welche er selbst seinen Comedias zur Seite gestellt hat.

Unter den mythologischen Festspielen fanden wir das antike Märchen von Amor und Psyche bearbeitet, mit dem Titel Ni Amor se libra de Amor. Dasselbe Thema hat unser Dichter zu zwei verschiedenen Autos benutzt.

Das erste wurde in Toledo**) aufgeführt. Hier ist der Vater der Psyche die Welt. Die beiden älteren Töchter sind der Götzendienst und die Synagoge, jene vermählt sich mit dem Heidenthum, diese mit dem Judenthum. Die dritte, Psyche, ist der Glaube, ohne Wissen der andern vermählt mit der Liebe, mit Christus. Als die Sache bekannt wird, verstösst die Welt auf Anreizen der andern ihre dritte Tochter nach einer wüsten Insel. Der Glaube bleibt hier allein mit dem Gracioso, dem Willen. Aber die Liebe verwandelt die Wüste in ein paradiesisches Eiland und ist der Gefährte der Geliebten. Auf ihr Bitten kommen die Verwandten. Psyche lässt sich verleiten, der Ewigkeit vorgreifend, statt zu glauben, schauen zu wollen. Damit entflieht die Liebe, und es tritt wieder jene grauenhafte Einöde ein, worin Alle herumtaumeln. Durch aufrichtige Reue des Glaubens lässt sich die Liebe wieder zu erneutem Bunde bewegen.

Weniger künstlerischen Werth hat das zweite Auto (t. II). Der Vater ist hier wieder die Welt. Die drei Töchter sind die drei

*) Die Vermählung Philipp's des dritten mit Margaretha von Oesterreich.

**) Autos sacr. aleg. 1, 45, 2:

en esta Imperial Toledo,
por ser Cabeza de todas
las Ciudades de este Reyno.

Zeitalter. Das erste Zeitalter ist vermählt mit dem natürlichen Gesetz, das zweite mit dem mosaischen. Um das dritte werben Liebe und Hass. Nachher ist der Gang im Ganzen wie in dem früheren Auto.

El Arbol del mejor Fruto (I, 251) ist ein Seitenstück zu La Sibila del Oriente, gran Reyna de Sabá, unter den geistlichen Dramen. S. über das Auto v. d. Malsburg, Einleit. zu Bd. 4 seiner Uebersetzung, p. XIV.

El Pintor de su Deshonra (t. II). Eine der genialsten Compositionen, die ich kenne. Es verdient auch deshalb besonderes Lob, weil es frei ist von feindseliger Polemik, welche uns bei andern Autos mit Recht anstössig sein muss. Das Stück beginnt mit der Weltschöpfung, und endigt mit der Kreuzigung. Der Schöpfer selbst ist El Pintor de s. D., welcher, wie im gleichnamigen Trauerspiel, zweimal die Kunst übt, sein erstes Werk, die Naturaleza, durch den Dämon und die Schuld befleckt sieht (nach der mosaischen Urkunde), es dann allen Folgen des Verbrechens preis giebt, und endlich nach der neutestamentalischen Lehre versöhnt wird. Die Beziehungen und Combinationen zwischen dem Trauerspiel und unserer Allegorie erfordern eine besondere Behandlung.

Andromeda y Perseo (t. III). Gewissermassen eine zweite Auflage des Pintor de su Deshonra, verfasst für die Stadt Valladolid, allein bei weitem schlechter als jenes Auto.*) Phineus ist der Dämon; die Medusa ist Tod, Schuld, Schlange, die zum Apfelbiss verführt; Andromeda ist die menschliche Natur, und Perseus der Schöpfer und Mittler.

La Vida es Sueño (t. IV). Hierüber hat ausführlich gesprochen v. d. Malsburg, Bd. 1, S. XIII fgg. seiner Uebersetzung.

El Jardin de Falerina. Nur der Name der Zauberin ist aus der Dichtung des Bojardo und dem Drama des Calderon genommen, sonst nichts. Falerina, die Schuld, verlockt den Menschen zur Sünde, bis er in dem traurigen Garten sinnlos und allen Qualen zur Beute wird. Endlich tritt die Erlösung ein.

*) Hier, wie in dem zweiten Auto von Amor und Psyche, sind die absurdesten Etymologien, welche jemals gemacht worden. Phineus, Fineo, kommt her von: Finis ero. Perseus, Perseo, ist: Per se, denn:

Per se, en Latino Frase,
es el que obra por si solo.

Bei der Ableitung von Andromeda wird sogar Henr. Stephanus citirt. Man weiss nicht, ob man diesen Einfällen den Vorzug geben soll oder dem in Amor y Psiquis, wo Psiquis, Psyche, abgeleitet wird von: Si quis, welches in den Concilien vorkommt.

Bemerkungen

des

Herausgebers.

Zu S. 8: „dass jene Verbesserungen Calderon's entweder nicht vollständig waren oder von Vera Tassis unverantwortlich schlecht benutzt sind.“ In seinem ersten umfassenden Aufsatze über Calderon, Anzeigeblatt der Wiener Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst Bd. XVII, S. 1 (1822, also vor dem Erscheinen von Keil's grösserer Ausgabe, geschrieben) äussert sich der Verfasser über die Beschaffenheit des Textes, wie folgt: „Die hundert und acht Dramen in den beiden vollständigsten Sammlungen der Comedias des Dichters sind ohne irgend ein Hülfsmittel zum Verständiss derselben neben einander gestellt. Sogar der Text selbst ist oft bis zur Verzweiflung entstellt und verstümmelt. Damit Manche die letztere Behauptung nicht für einen Ausbruch deutscher Pendanterie halten, so stehe hier das Zeugniss des Spaniers Huerta (Theatro Hespañol P. I, T. 1 p. CCI): „„Es verdad que las Comedias, sin exceptuar las que se hallan en las Colecciones de autores particulares, quales son las de Lope, Calderon, Moreto etc., han contrahido tan graves errores en sus impresiones y reimpresiones, que quasi han quedado totalmente desfigurados los originales.““ Vergl. Theatro Hesp. P. III, T. 1, p. XV u. XVIII.“

Zu S. 8: „so hat ein feiner, durch vieljähriges Studium des Dichters genährter Takt den Herausgeber in der Wahl der gegebenen Varianten geleitet.“ An die hier ausgezogene, im Jahre 1828 geschriebene Charakteristik der Keil'schen Ausgabe, welche sich unmittelbar nur auf den im Jahre zuvor erschienenen ersten Band derselben bezieht, knüpft der Verfasser zunächst den Wunsch an, dass das Unternehmen günstigen Fortgang haben und allseitige Unterstützung finden möge, und fügt dann hinzu: „Möchten doch die bessern von den fast unerschwinglichen Dramen des Lope de Vega auch nächstens zugänglich werden! Hier sind die Schwierigkeiten noch dazu ganz gering. Denn Lope hat über dreihundert selbst in Verlag und Druck gegeben, und es bedarf also hier nur einer Auswahl, eines Nachdrucks und eines lesenden Publikums.“ Glücklicher Weise ist der hierin ausgedrückte Wunsch gegenwärtig zum grossen Theile durch das Verdienst von Hartzenbusch in Erfüllung gegangen, von dessen Ausgabe Lope'scher Dramen auch der dritte und letzte Band hoffentlich nicht lange mehr auf sich warten lässt.

Zu S. 41: „El astrólogo fingido.“ Wie Hartzenbusch (Comedias de Calderon t. IV, p. 654, vergl. p. 668) und der Freiherr Eligius von Münch-Bellinghausen (Ueber die älteren Sammlungen spanischer Dramen, Wien 1852, S. 19) mittheilen, ist dieses Stück unter dem Titel El amante astrologo in: Parte veinte y cinco de comedias recopiladas de diferentes autores gedruckt, muss also vor dem 15ten März 1632 entstanden sein, von welchem die Druckerlaubniss dieses Bandes datirt ist. Die hiernach von dem Zuletztgenannten S. 30 berichtigte Angabe des Verfassers im Anzbl. f. W. u. K. Bd. XVII, S. 8, El astrólogo fingido sei zuerst gedruckt 1637, ist in dem Manuscripte desselben wohl nur durch Zufall weggeblieben. Uebrigens ist Hartzenbusch (s. t. IV, p. 661) geneigt, das Drama in eine ganz frühe Jugendzeit des Dichters zu setzen, weil es sich deutlich dem Stile Lope de Vega's annähert.

Zu S. 44: „Und so brachte denn auch Thomas Corneille eine freie Bearbeitung desselben im Jahr 1651 auf die Pariser Bühne, unter dem Titel Le feint Astrologue.“ In dieser Zeitbestimmung sowie in der von desselben Th. Corneille Engagemens du Hazard (S. 82) scheint der Verfasser den Angaben von Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France (Paris 1735) t. II, p. 258. 259, gefolgt zu sein *), während neuere Litterarhistoriker die genaueren Daten in der Histoire du Théâtre François der Brüder Parfait benutzt haben, aus welcher auch die chronologische Tabelle in Lucas Histoire du théâtre Français (Paris 1843), p. 379 fgg., zum grössten Theile geschöpft ist. Aus jenem Werke ergiebt sich, dass Le feint Astrologue zuerst 1648 aufgeführt wurde, Les Engagemens du Hazard zuerst 1647: bei Beauchamps, der für beide Stücke 1651 ansetzt, liegt wohl statt der Zeit der ersten Aufführung die des ersten Druckes zu Grunde.

Zu S. 50: „Dies rückt das Schauspiel **) zurück bis vor den 6ten Oktober 1644, wo Isabel starb.“ Da der Prinz Balthasar nicht zugleich erwähnt wird, so vermuthet Hartzenbusch (Com. de Calderon IV, 676), dass es schon vor dessen Geburt (17. Oktober 1629) entstanden sei; indessen macht die von dem Verfasser gleich nachher hervorgehobene Verspottung des Estilo culto dies einigermassen zweifelhaft.

Zu S. 50: „Tambien hay duelo en las damas.“ In der zweiten Bearbeitung, welche zunächst die Bestimmung einer Recension der Keil'schen Ausgabe hat, bemerkt der Verfasser hinsichtlich dieses Stückes: „Huerta, Theatro Hespañol II, 3, 2, giebt einige recht gute Lesarten, welche Herr Keil gekannt und benutzt hat.“ Noch vollständiger ist dies neuerdings von Hartzenbusch geschehen.

Zu S. 68: „Dieser erfolgte im Sommer 1634 bei der Belagerung von Mastricht.“ Wie v. Münch-Bellinghausen, üb. d. ä. S. sp. Dr. S. 31, mittheilt, ist der Herzog von Lerma nach einer andern Angabe erst am 11ten November 1635 gestorben, so dass, deren Richtigkeit vorausgesetzt, Mañana será otro dia in den letzten Theil dieses Jahres fallen würde. Vergl. auch Hartzenbusch, Bibl. de aut. esp. t. XX, p. 553.

Zu S. 69: „dass schon hier vom Estilo culto keine Spur mehr übrig ist.“ In dem Manuscripte folgt hier eine Bemerkung, welche der Herausgeber in den Text nicht mit aufgenommen hat, weil die darin aufgedeckte Fehlerhaftigkeit von Apontes Ausgabe für die Zeit, wo dieses Werk gedruckt wird, glücklicher Weise nicht mehr von gleicher Bedeutung ist wie für die Zeit seiner Abfassung, und der zum Schlusse ausgesprochene Wunsch sich seitdem wenigstens zum grossen Theil erfüllt hat. Der Verfasser sagt nämlich: „Allein nun muss ich mit einer Entdeckung an das Licht treten, welche alle Freunde des Dichters mit Entsetzen hören werden. In der Ausgabe des Apontes (Th. XI, 1 fgg.) fehlt die grössere und bessere Hälfte des Stückes, so dass man aus jener berühmten Sammlung auch nicht eine entfernte Ahnung von der Trefflichkeit des Werkes bekommen kann. In dem Buch: El mejor de los mejores libros, que han salido de comedias nuevas, Madrid 1653, ist es vollständig, und ich habe meinen Augen kaum ge-

*) Aus derselben Quelle stammen auch wohl die Notizen (S. 115. 133), Th. Corneille's Drama Le Charme de la voix sei 1655 und Quinault's Drama Les Coups de l'Amour et de la Fortune sei 1657 auf die Bühne gebracht worden, während sich bei den Brüdern Parfait (VII, 405. VIII, 154) für jenes das Jahr 1653, für dieses das Jahr 1656 angegeben findet. Dagegen ist der Verfasser bei den S. 290 angeführten französischen Schauspielen den Brüdern Parfait im Gegensatze zu Beauchamps gefolgt.

**) Mañanas de abril y mayo.

traut, als ich die schändliche und niederträchtige Verstümmlung in einem späteren Madrider Drucke und danach bei Apontes wahrnahm. Offenbar hat zuerst ein habsüchtiger Buchdrucker, welcher die „„Comedia famosa, Mañana será otro dia““ des „„celebre poeta Calderon““ auf fünf Bogen zwingen wollte, einem albernen blödsinnigen Menschen die Verstümmelung übertragen, welcher denn auch so plump darauf los geschnitten hat, dass nur armselige Lappen übrig geblieben sind; und selbst an diese hat er seine schmutzige Hand gelegt und sie so mit eigenem Schmutz besudelt, dass kaum noch eine Zeile von Calderon selbst übrig ist. Dafür ist denn auch „„La gran Comedia““ auf fünf Bogen gegangen. Was soll man aber zu der Trägheit und Dummheit jenes Apontes sagen, der sich auf dem Titel rühmt, dass er die Schauspiele des Calderon „„an das Licht bringe““ (saca á luz), sie dem verehrten Schatten selbst zueignet, und dann einen so schändlichen betrügerischen Druck durch seine grosse Ausgabe als ächt sanctionirt; er, der gewiss nicht einmal jene Papier ersparende Rücksicht zu nehmen brauchte?

Leider ergreift uns die Furcht, dass ähnliche Misshandlung wohl noch andere Schauspiele des Dichters erlitten haben können, wo wir noch nicht die Entdeckung gemacht haben. Eine neue Ausgabe der spanischen Werke des Calderon ist dringendes Bedürfniss; allein dies Beispiel ist gewiss hinlänglich, um gründliche Deutsche zu warnen, nicht bloss nach Zufall diesen oder jenen Druck auf's neue auflegen zu lassen. Es ist an der Zeit, den Schmutz, welchen Dummheit, Habsucht und Barbarei eingeführt haben, aus diesen herrlichen Erzeugnissen herauszubringen.“

Ueber die hier zum ersten Male in der Madrider Ausgabe, 1653, erwähnte Sammlung: El mejor de los mejores libros s. die bibliographische Nachweisung bei v. Münch-Bellinghausen, üb. d. ä. S. sp. Dr. S. 67. Von den neueren Herausgebern schliesst sich Hartzenbusch ziemlich nah an den Text des: Mejor de los mejores libros an, von dem er übrigens nur die Ausgabe von Alcalá 1651 anführt; Keil dagegen hat ein mehr eklektisches Verfahren beobachtet, denn er hat zwar die verstümmelte Recension der gewöhnlichen Ausgaben mit Hülfe der genannten Sammlung vervollständigt und diese auch sonst mannigfach zur Berichtigung benutzt, daneben aber hat er doch auch vieles Einzelne aus Apontes Text beibehalten.

Zu S. 73: „Die Schilderung der Clara ist eine sehr feine und artige Ironie auf den geschraubten Stil.“ Diese Verspottung des Estilo culto ebenso wie die in der Exposition des Inhalts (S. 71) von dem Verfasser hervorgehobene Aeusserung über die stereotypen Wendungen der Intriguenkomödien widerlegen wohl hinreichend die Vermuthung von Hartzenbusch (Com. de C. IV, 661), Hombre pobre todo es trazas sei ein Werk aus der frühesten Jugendepoche des Dichters. Der spanische Gelehrte beruft sich darauf, dass dieses Lustspiel das bei Calderon sonst feststehende Bild des Ritters noch nicht in voller Ausprägung zeige und dass am Schlusse desselben der Schuldige mit einer Strenge bestraft werde, die an die moralische Tendenz des Alarcon erinnert; allein dieses Beides ebenso wie der darin vorherrschende leichtere Ton der Sprache war offenbar durch die Eigenthümlichkeit der Aufgabe mit Nothwendigkeit geboten.*)

*) Hartzenbusch stellt in dieser Hinsicht Hombre pobre todo es trazas mit Amor, honor y poder zusammen, welches er aus ganz gleichen Gründen in die früheste Jugendzeit des Dichters zu setzen geneigt ist, und hierbei hat seine Meinung wohl etwas mehr Wahrscheinlichkeit. Auch in Hinsicht auf Amor, honor y poder wird sich freilich kaum behaupten lassen, dass die Züchtigung des Schuldigen am Schlusse in einer von Cal-

Zu S. 79: „Auch für die Zeit der Aufführung enthält unser Drama ein Merkmal.“ Die hier gegebene Zeitbestimmung, welche im Wesentlichen schon im Anzeigeblatt der Wiener Jahrbücher Bd. XVII, S. 12 mitgetheilt war, hat durch v. Münch-Bellinghausen (a. a. O. S. 30—32, Anm.) eine Berichtigung erfahren. Dieser hat nachgewiesen, dass die von Calderon beschriebenen Treffen in der Nähe von Casale nicht die im Jahre 1640 vorgefallenen sein können, wie der Verfasser annimmt, weil als Theilnehmer daran mehrere vor dieser Zeit verstorbene Personen genannt werden: nämlich auf französischer Seite der am 14ten Juni 1636 gefallene Marschall von Toiras, auf spanischer Seite der im Jahre 1634 (oder 1635; s. ob. S. 506) gestorbene Herzog von Lerma und der am 15ten September 1630 gestorbene Ambrosio Spinola, Marques de los Balbases. Demnach müssen die während des mantuanischen Erbfolgekrieges im Frühling des Jahres 1630 in der Nähe der Festung Casale von dem Regiment des Herzogs von Lerma bestandenen Gefechte gemeint sein, und es ist somit die Abfassungszeit von Con quien vengo, vengo in das genannte Jahr zu setzen. Hierzu kommt denn, dass, wie v. Münch-Bellinghausen ebendaselbst angiebt, das Drama schon in dem 21sten Bande der Comedias de diferentes autores, Barcelona 1638, gedruckt ist, also früher als 1640.

Zu S. 82: „Th. Corneille .... in seinem Lustspiel Les Engagemens du Hazard, welches 1651 aufgeführt ward.“ Diese Angabe ist von v. Schack (Gesch. d. dram. Lit. u. K. in Spanien Bd. III, S. 289) dahin berichtigt worden, dass die erste Aufführung von Corneille's Lustspiel bereits 1647 Statt fand. (S. auch das oben S. 506 Bemerkte.) Schon daraus folgt, dass die Abfassungszeit von Los empeños de un acaso jedenfalls vor dieses Jahr hinaufzurücken ist; doch hat Hartzenbusch (IV, 674) noch ein näheres Moment für die Zeitbestimmung aufgefunden. Das Drama enthält nämlich (S. 291, 1K; 209, 3H) eine kaum zu verkennende Anspielung auf ein Ereigniss, das nach Pellicer in den Avisos im November 1639 im südlichen Frankreich Statt fand und in Spanien viel Aufsehen gemacht haben muss, auf die Geburt eines Kindes mit zwei Köpfen: danach ist es mit grosser Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1639 oder 1640 zu setzen.

Zu S. 82: „denn diese alte Ausgabe zeigt, dass der gewöhnliche Text*) .... auf das kläglichste und armseligste interpolirt ist.“ Diese Bemerkung des Verfassers verdient um so mehr Beachtung, als die von ihm gerügten Interpolationen der gewöhnlichen Ausgaben auch von Keil und Hartzenbusch noch beibehalten worden sind. Aus der völligen Entstellung, die der Text des Drama's in den meisten Drucken erfahren hat, erklärt sich wohl der sonst unbegreifliche Umstand, dass Calderon in der Vorrede zum vierten Bande seiner Comedias, Madrid 1674 (s. bei Hartzenbusch IV, 657) auch Los empeños que se ofrecen unter der Zahl der ihm mit Unrecht zugeschriebenen Schauspiele aufführt. Die beiden Benennungen des Stückes scheinen nämlich nichts weniger als scharf unterschieden worden zu sein, wie sich auch daran zeigt, dass eine Hinweisung auf den sonst der interpolirten Recension beigelegten Titel Los empeños de un acaso auch in dem älteren Text des: Mejor de los mejores libros vorkommt, wo die Worte Juan's gegen Ende des ersten Aktes (S. 280, 2K; 201, 1H):

---

deron's sonstiger Gewohnheit abweichenden Weise geschieht; allein immerhin bleibt das ganz richtig, dass darin der bei dem Dichter sonst so scharf ausgebildete Begriff des Ritters nur wenig entwickelt auftritt.

*) Von Los empeños de un acaso.

Que á hombres como yo obligan
Los empeños de un acaso

sowie die entsprechenden Schlussworte des Akts sich bereits ganz so finden wie in jener späteren Recension selbst.

Zu S. 98: „Zu den früheren Werken des Calderon kann das unsrige nicht gehören." Indessen muss No hay burlas con el amor nach dem von Hartzenbusch (IV, 673) gegebenen Nachweise spätestens 1637 fallen. Es wird nämlich in einer von ihm aus: Jocosería, burlas veras ó reprehension moral y festiva de los desórdenes públicos, compuestos por Luis Quiñones de Benavente, Madrid 1645, citirten Loa als neues Werk angekündigt und gleichzeitig mit ihm auch der Sanson des Juan Perez de Montalvan: da nun die Thätigkeit dieses Dichters sich nicht über das genannte Jahr hinaus erstreckte, so kann auch No hay burlas con el amor nicht später entstanden sein. Hier mag noch bemerkt werden, dass es nach der Angabe v. Münch-Bellinghausen's (a. a. O. S. 24) gedruckt ist 1650 in: Parte quarenta y dos de comedias de diferentes autores, Saragossa.

Zu S. 108: „und schon deshalb an die Jugendzeit des Dichters nicht zu denken, so wenig als an die späteste." Da auf den Titel von Ántes que todo es mi dama in La desdicha de la voz IV, 45, 1K; IV, 95, 3H angespielt wird (s. die Bemerkung des Verfassers zu Nr. 24), so ist es früher zu setzen als dieses, also spätestens in den Anfang des Jahres 1639. Denn wie v. Schack in seinen Nachträgen zur Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien (Frankfurt a. M. 1854), S. 87, mittheilt, ist das Originalmanuscript von La desdicha de la voz mit Calderon's Unterschrift, welches sich gegenwärtig in der Bibliothek des Herzogs von Ossuna befindet, vom 14ten Mai 1639 datirt, so dass über die Zeit der Abfassung dieses Stückes kein Zweifel sein kann.

Zu S. 112: „La desdicha de la voz." Ueber die Entstehungszeit dieses Drama's s. die obige Bemerkung.

Zu S. 118: „Unser Schauspiel ist eine Frucht des höheren männlichen Alters." Fuego de Dios en el querer bien müsste ebenso wie eine Anzahl anderer sonst nicht näher bestimmbarer Schauspiele Calderon's spätestens 1651 gesetzt werden, wenn die Behauptung von Hartzenbusch (IV, 676) über jeden Zweifel erhoben wäre, alle Dramen des Dichters, welche nicht ausdrücklich als Fiestas reales bezeichnet werden, seien vor seinem Eintritt in den geistlichen Stand im Jahre 1651 geschrieben. Allerdings geht aus einem von dem spanischen Gelehrten mitgetheilten Briefe Calderon's hervor, dass derselbe seit diesem Zeitpunkt nur noch für Aufführungen bei Hoffesten Schauspiele verfasst hat, allein v. Schack (Nachtrr. S. 88) bemerkt mit Recht, dass zu diesem Zwecke alle Gattungen von Dramen angewendet werden konnten und nicht nothwendig jedes am Hofe aufgeführte als Fiesta überschrieben zu werden brauchte. Und wenigstens zeigt das dort von ihm angeführte Beispiel des Gran Príncipe de Fez, dessen in der Bibliothek des Herzogs von Ossuna befindliches Originalmanuscript mit einer Erlaubniss zur Darstellung vom Jahre 1669 versehen ist, dass nicht alle Stücke, welche Hartzenbusch in diese Kategorie setzt, wirklich vor 1651 entstanden sind.

Zu S. 133: „In seinem zweiundzwanzigsten Jahre, 1657, brachte Quinault eine Bearbeitung unseres Schauspiels *) auf die Pariser Bühne." Nach der Angabe der Brüder Parfait (Hist. du Th. Fr. VIII, 154) geschah dies sogar schon 1656; s. oben S. 506, Anm.

*) Lances de amor y fortuna.

Zu S. 133, Anm.: „Ueber .... die theatralischen Streitigkeiten der Franzosen .... s. Bibl. un. des Romans, II Janvier 1776, p. 208—213.“ Nach dem an dieser Stelle Berichteten behauptete Boisrobert, unwillig darüber, dass Quinault's Bearbeitung des Calderon'schen Drama's mehr Beifall fand als die seinige, es habe sich Letzterer fälschlich die Autorschaft derselben beigelegt, und es seien vielmehr die vier ersten Akte von Tristan, der letzte von Scarron verfasst: dies fand eine Zeit lang im französischen Publikum Glauben, bis allmählich die Erkenntniss der Wahrheit sich Bahn brach.

Zu S. 142: „Ueber Scarron's Le Gardien de soi-même.... und das italienische Arlichino finto Principe s. Bibl. un. des R., II Janv. 1776, p. 52.“ An der hier citirten Stelle wird erzählt, wie die von Scarron unter dem angeführten Titel verfasste sehr unvollkommene Bearbeitung von Calderon's El Alcaide de sí mismo in Frankreich durch die des Th. Corneille verdrängt wurde, während dagegen das demselben Original nachgebildete italienische Drama auf den italienischen Bühnen beliebt war und blieb.

Zu S. 142: „Das spanische Original findet sich wahrscheinlich zuerst gedruckt im Jahre 1653.“ Da eine frühere Ausgabe der Sammlung: El mejor de los mejores libros bereits 1651 zu Alcalá erschienen war, so ist, wie v. Münch-Bellinghausen a. a. O. S. 69 bemerkt hat, statt des Jahres 1653 vielmehr 1651 zu setzen. Uebrigens ist Hartzenbusch (IV, 661) geneigt, El Alcaide de sí mismo wegen seiner vielfach flüchtigen und kunstlosen Anlage der frühesten Jugendzeit des Dichters zuzuweisen.

Zu S. 144: „El pintor de su deshonra.“ Dieses Drama scheint zuerst gedruckt zu sein in: Parte quarenta y dos de comedias de diferentes autores, Saragossa 1650; s. v. Münch-Bellinghausen S. 24.

Zu S. 152: „Vielleicht ist aber der Text in den gewöhnlichen Ausgaben eine spätere Recension des Dichters.“ Wie mir durch eine gefällige Mittheilung der Verwaltung der königlichen Bibliothek zu Berlin bekannt ist, giebt der fünfte Band der Comedias escogidas denselben Text wie die sonstigen Ausgaben, so dass also Agradecer y no amar wenigstens im Jahre 1653 schon seine gegenwärtige Gestalt gehabt hat.

Zu S. 156: „Das Werk*) rührt aus der besten Zeit unseres Dichters her.“ Hartzenbusch (IV, 671) macht darauf aufmerksam, wie in El galan fantasma (I, 316, 1K; I, 298, 2H) die Worte *Para vencer á amor, querer vencerle* genau in dieser Gestalt als Satz des Ovid citirt werden, während bei der Erwähnung desselben Satzes in La banda y la flor (IV, 306, 2K; II, 164, 2H) nur der Gedanke im Allgemeinen ohne diese bestimmte Form angeführt wird: hieraus zieht er den Schluss, dass bei der Abfassung von El galan fantasma das so benannte Stück schon vorhanden gewesen sein müsse, so dass der Dichter auf seinen vollständigen Titel anspielen konnte. Diese Vermuthung, nach welcher Para vencer á amor, querer vencerle spätestens 1637 entstanden sein könnte**), erscheint allerdings gar wohl glaublich, aber eigentlich nothwendig ist sie nicht. Denn die Anführung dieser Worte in El galan fantasma fällt nicht in die Kategorie der bei Calderon sonst beliebten gelegentlichen Anspielungen auf ältere Dramentitel, welche

*) Para vencer á amor, querer vencerle.

**) Nach Hartzenbusch spätestens 1635; allein das beruht auf seiner unhaltbaren Meinung, Basta callar, und somit denn auch das darin erwähnte El galan fantasma, müsse nothwendig früher geschrieben sein als Saber del mal y del bien.

in der Regel einen scherzhaften Charakter haben und daher meistentheils dem Gracioso in den Mund gelegt sind, vielmehr wird darin ganz ernsthaft ein für die Handlung des Schauspiels selbst wichtiger und besonders für die Gestaltung seines Schlusses entscheidender Gedanke ausgedrückt, und es ist immerhin auch das leicht möglich, dass der Dichter diesen Gedanken erst später selbstständig als Thema eines Drama's benutzte und ihn dabei für die Titelbezeichnung in der Form beibehielt, welche er ihm früher im Anschluss an einen Ausspruch des Ovid gegeben hatte.

Zu S. 157: „Diese Letra von den zwei verschiedenen Wurfspiessen des Amor ....wird öfter erwähnt." Die Letra, deren wiederholte Anwendung bei Calderon der Verfasser hier bespricht, kommt auch vor in dem Drama El acaso y el error, das als Grundlage von La señora y la criada gedient hat und jetzt im zweiten Bande von Hartzenbusch Ausgabe gedruckt ist; s. daselbst p. 2, 2. Ausserdem vergleiche man Gongora's sechste Romanze (Bibl. de aut. esp. t. XXXII, p. 507, 1), worin sie sich ebenso wie in Ántes que todo es mi dama mit den Gesangesworten *Junto á mi casa vivia, Porque mas cerca muriese* in Zusammenhang gebracht findet.

Zu S. 162: „so möchte ich es in die Zeit der höchsten Entwickelung des Kraft des Dichters setzen, gerade in die Mitte seines Lebens." Diese Bemerkung findet ihre volle Bestätigung in einer von v. Schack (Nachtrr. S. 88) mitgetheilten Entdeckung, nach welcher El secreto á voces in das Jahr 1642 fällt. Derselbe hat nämlich im Besitze des Herzogs von Ossuna das Autograph dieses Stückes mit Calderon's Unterschrift und dem Datum des 8ten Februars 1642 gefunden.

Zu S. 170: „Er sagt es selbst." Mit der Art, wie Calderon hier die Bedeutung des Namens Serafina betont, verdient das anmuthige Spiel verglichen zu werden, zu dem Tirso de Molina dieselbe Namensbedeutung anwendet in El vergonzoso en palacio gegen den Schluss von Akt 1 (Bibl. de aut. esp. t. V, p. 210, 1): *Por palabras los intentos Quiere que expliquemos Dios; Que á ser Serafin cual vos Con solos los pensamientos Nos habláramos.*

Zu S. 170: „Basta callar ist also bald nach Primero soy yo aufgeführt." Hartzenbusch (IV, 671) sieht einen andern Anhaltspunkt für die Zeitbestimmung darin, dass im weiteren Verlauf jener Stelle Margarita es als ein seit dem rasenden Roland noch nicht wieder dagewesenes Motiv eines Romans oder Schauspiels bezeichnet, dass eine Dame einem Ritter das Leben rettet, während sonst, wie auch gerade in dem hier berührten Falle in Primero soy yo, das Umgekehrte gewöhnlich sei. Indem er nun darauf aufmerksam macht, dass dieses Motiv sich doch bei Calderon selbst in Saber del mal y del bien wiederfinde, und zwar sogar mit den hier hervorgehobenen Nebenumständen, dass der geretteto Ritter von dem Bruder der Dame aufgenommen wird und die Gunst des Fürsten gewinnt (*.. Que, convalecido, haga Que su hermano le reciba.... Que, sirviendo al Duque.... Sea todo su privanza*), zieht er daraus den Schluss, es müsse Basta callar früher als jenes Schauspiel geschrieben sein, könne also allerspätestens in das Jahr 1635 fallen. Nun ist es wohl schon an sich eine sehr zweifelhafte Schlussfolgerung, dass ein Motiv deshalb, weil es in einem Drama eines Dichters selten und von dem Hergebrachten abweichend genannt wird, in keinem früheren desselben Dichters vorgekommen sein könne *); vielmehr lässt es sich dann im Allgemeinen sehr wohl

*) So wird man auch die Behauptung von Hartzenbusch (IV, 675) nicht leicht überzeugend finden, El maestro de danzar müsse nothwendig früher verfasst sein als Los empeños de un acaso, weil darin (I, 610, 1K; II, 80, 1H) ein muthig kämpfender Diener als eine unerhörte Abweichung vom son-

denken, dass er dadurch auf das Eigenthümliche einer von ihm schon sonst gebrauchten Wendung mehr oder minder deutlich anspielen will; allein in dem vorliegenden Falle passt das Beispiel von Saber del mal y del bien überhaupt gar nicht auf das in der Stelle von Basta callar als unterscheidend Hervorgehobene. Denn dieses besteht wesentlich in der thätigen Hülfleistung, welche eine Dame einem verwundeten Ritter gewährt; in Saber del mal y del bien aber erweckt der von Jägern verfolgte Alvaro in der Brust der Hipolita zwar Mitleid und damit zugleich die ersten Keime zarter Neigung, Beistand aber findet er nicht bei ihr, sondern bei dem Könige Alfonso. Somit verliert denn auch Basta callar seine unmittelbare Bedeutung für die Zeitbestimmung des darin erwähnten Galan fantasma. (Vergl. S. 510, Anm.)

Zu S. 174: „Aeussere Merkmale .... giebt es für dies Drama nicht." Gegenwärtig ist festgestellt, dass Un castigo en tres venganzas nicht später als 1633 fallen kann, indem es nach den Mittheilungen von Hartzenbusch (IV, 654. 684) in dem 1634 zu Huesca erschienenen, aber bereits am 3ten April 1633 mit der Druckerlaubniss versehenen achtundzwanzigsten Bande der Comedias de varios autores enthalten ist, wo es den Titel De un castigo tres venzanzas hat. Vergl. v. Münch-Bellinghausen S. 21.

Zu S. 175: „und nach v. d. Malsburg's Angabe auch keine Hülfe zu erwarten aus dem ältesten Druck vom Jahr 1657." Die Worte v. d. Malsburg's, auf welche der Verfasser hindeutet, lauten (Bd. 5, S. XXI seiner Uebersetzung): „In die Klage über die Verderbtheit des Textes muss ich auf's Lebhafteste einstimmen, leider aber auch hinzufügen, dass der älteste Druck von 1657 in den, in meinem eigenen Besitze befindlichen, Comedias escogidas de los mejores Ingenios mir wenig Hülfe geboten habe, weil er wo möglich noch korrupter, wie denn überhaupt die ganze Sammlung sehr wüst und unordentlich gedruckt ist." Jener älteste Druck von Las manos blancas no ofenden, den ich in dem Exemplare der königlichen Bibliothek zu Berlin benutzt habe, ist indessen für eine kritische Behandlung des Textes doch vielleicht nicht so unwichtig, als es nach der angeführten Angabe den Anschein hat. Allerdings ist er nicht allein verderbt und lückenhaft, sondern auch an vielen Stellen völlig sinnlos, während der Text des Apontes, welchen Keil und Hartzenbusch mit Ausnahme der offenbaren Druckfehler unverändert wiedergegeben haben, wenigstens zu einer ungefähren Lesbarkeit durchcorrigirt ist, allein er beruht, zumal im Anfang, auf einer wesentlich anderen Recension des Stückes, und es verdiente wohl eine genauere Untersuchung, ob und in wieweit darin Elemente der ursprünglichen Arbeit des Dichters enthalten sind: wenigstens sind manche der in jenem Text sich findenden Abweichungen in hohem Grade beachtenswerth und so beschaffen, dass sie kaum an die Hand eines Interpolators zu denken gestatten. Nur um die Aufmerksamkeit allgemeiner darauf zu lenken, will ich einige derselben herausheben und hier mittheilen. Noch ziemlich im Anfang des Stückes sagt Nise, im Begriff sich zu verstecken,

---

stigen Komödienusus *(novedad)* bezeichnet wird, ein solcher aber gerade in dem letztgenannten Lustspiel (III, 286, 2K; II, 206, 1H) sich findet. Aehnlich ist es, wenn Hartzenbusch (IV, 687) seine Meinung über die frühe Entstehung von El Alcaide de sí mismo auch dadurch zu stützen sucht, dass in diesem Stücke (IV, 384, 1K; II, 521, 3H) Federico von dem ihm Widerfahrenen sagt, es sei *Ha novela mas notable, Que en castellanas comedias Sútil el ingenio traza,* was nach dem Erscheinen von Tirso's La ventura con el nombre nicht mehr zutreffend gewesen sei.

mit Beziehung auf den Kritiker, dessen Tadel erwartet wird, statt der Worte *Y tú puedes responder* der gewöhnlichen Ausgaben (S. 159, 2K; 279, 3H):

Y dí tu á esse bachiller.

Die bald darauf folgenden Worte Patacon's (in dem Apontes'schen Texte *Aunque á estorbaros me aplico, No puede mi condicion Conseguirlo)* lauten in dem alten Drucke:

Por mas que á escuras me aplico
esta repetida accion,
no es possible,

wo *escuras* gewiss nur ein Druckfehler für *estorbar* ist. — Gegen Ende des zweiten Akts lautet das Gespräch Serafina's mit ihren beiden Dienerinnen (in dem gewöhnlichen Texte S. 171, 1K; 288, 1H: *Ser. Ven, Laura. — Ay de mí! — Ven, Clori. Las dos: Qué es lo que llevas? Ser. No sé. No vi mas gallardo jóven, No vi mas bella muger, Ni vi tampoco deseo, Como él que llevo de que Haya sido Federico Él que la vida me dé*) in jener Ausgabe folgendermassen:

Ser. Ven, Laura, ven, Flora, ay triste!
Lau. Que es lo que llevas?
Ser. No sé, si ya no es necio deseo.
Lau. De que, señora? Ser. De què?
que aya sido Federico
el que la vida me dè.

In dem Gespräch zwischen Patacon und Federico im dritten Akt S. 183, 1K; 298, 2H liest man statt des ziemlich ungehörigen Verses: *..Porque el serlo con amor...* in jener viel passender:

..Porque el ser loco, señor...

Sehr beachtenswerth ist auch die völlig abweichende Gestalt der Rede Fabio's bei seinem Auftreten im Anfange (S. 160, 1K; 279, 3H). Hier steht nämlich statt der Worte: *Loco pensamiento mio — Sufra, calle, gima y muera* in dem alten Texte·

Bien pensarà quien me viere
afectar el sentimiento
desta ausencia, que es a intento
de que a (sic!) *mi amistad prefiere*
a la mayor, siendo assi,
que no es sino esperança
de que ha (sic!) *de tener vengança*
de Lisarda, viendo aqui,
que si tirana me deza,
es a lo menos por quien
ella la deza tambien.
Confiesso que es vil la queza,
pero queza que es agrauio
de unos zelos, quando es
mas noble, ni mas cortès?

Zu S. 175: „Wahrscheinlich ist es am Geburtstage der jungen Königin von Spanien aufgeführt." Sicherlich hat diese Muthmassung des Verfassers, durch deren Annahme Las manos blancas no ofenden in die Zeit nach der zweiten Vermählung Philipp's IV., also nach 1649, gerückt wird, grössere Wahrscheinlichkeit als die Meinung von Hartzenbusch (IV, 674), nach welcher die in dem Stücke vorkommende Beschreibung einer Feuersbrunst (S. 162, 2K; 281, 2H) auf den im Februar 1640 vorgefallenen Brand im Schlosse Buen Retiro als auf ein erst kürzlich vor-

gangenes und darum noch allgemein in frischem Andenken stehendes Ereigniss hinzudeuten bestimmt war, die Abfassung und Aufführung des Drama's also noch in demselben Jahre Statt fand: dem taktvollen Hofdichter ist wohl kaum zuzutrauen, dass er bei einem für den Hof bestimmten Festspiel eine so unerfreuliche Erinnerung geflissentlich zu wecken gesucht habe.

Zu S. 181: „Es ist schon etwas matt" (nämlich Dicha y desdicha del nombre). Berücksichtigt man, dass die Hinweisung auf die in diesem Stücke so oft begonnene Anekdote des Dieners in El golfo de las Sirenas II, 555, 2K; II, 630, 1H bald nach der Zeit seiner ersten Aufführung den meisten Eindruck machen musste, ebenso aber auch die in dem vorliegenden S. 491, 2K; 607, 3H vorkommende Anspielung auf Anaxarete's Sprödigkeit nicht zu lange nach der Aufführung von La fiera, el rayo y la piedra, so wird man geneigt sein dasselbe in die Zeit zwischen den genannten beiden Dramen zu setzen, also zwischen 1652 und 1657.

Zu S. 184, Anm.: „So *(depuesta)* muss man wohl mit Apontes lesen, nicht *dispuesta*." Die von dem Verfasser empfohlene Lesart, welche Keil verlassen hatte, ist von Hartzenbusch wiederhergestellt worden.

Zu S. 187: „Offenbar ist dies Schauspiel aus den späteren Jahren." De una causa dos efectos scheint zuerst 1671 im 37sten Bande der Comedias nuevas gedruckt zu sein, wo es den Titel führt: El Amor hace Discretos, „de un Ingenio de esta Corte"; s. Hartzenbusch IV, 656 und v. Münch-Bellinghausen S. 63.

Zu S. 190: „Muger, llora, y vencerás.... gehört wie die meisten Stücke des fünften Theils bei Vera Tassis zu den spätesten unseres Dichters." Hiermit stimmt es vollkommen überein, dass nach der gewiss richtigen Bemerkung von Hartzenbusch (IV, 674; vergl. III, 576) die Worte Enrique's zu Margarita S. 652, 1K; 576, 1H:

Que si ya en otra ocasion
Echaste al rio una alhaja,
Que te ofendió, aquí no hay rio

eine Anspielung auf Las manos blancas no ofenden enthalten: setzt man nun nach dem oben Gesagten dieses Schauspiel nicht mit Hartzenbusch in das Jahr 1640, sondern mit dem Verfasser nach 1649, so erhält man auch für Muger, llora, y vencerás eine jedenfalls spätere Entstehungszeit als das genannte Jahr. Und das um so mehr, da aus der erwähnten Anspielung durchaus nicht nothwendig folgt, dass Muger, llora, y vencerás sehr bald nach Las manos blancas no ofenden geschrieben sein müsse: denn die Tadler Calderon's können sich sehr wohl längere Zeit hindurch darüber aufgehalten haben, dass in letzterem Drama das Juwel, welches Lisardo dem Federico entreisst und dann scheinbar in den Fluss wirft, ein so wichtiges Motiv der Handlung ausmacht, ein Vorwurf, dessen Berechtigung ihnen der Dichter hier bei gegebenem Anlasse zuzugestehen scheint. Ja, möglicher Weise hat sogar der dadurch berührte Tadel und das Zugeständniss Calderon's eine noch weiter greifende Bedeutung. Bezieht sich nämlich dieser Tadel zugleich darauf, dass in der gemeinten Stelle in Las manos blancas der Po, in welchen das Juwel geworfen wird, gerade vor Federico's Fenster vorbeifliessen muss, weil es für den Zweck des Dichters so passend ist, so werden dadurch mittelbar auch alle die zahlreichen Fälle getroffen, in denen Calderon das Meer da in der Nähe sein lässt, wo er es braucht, und diese mochten oft genug gegen ihn geltend gemacht werden.

Zu S. 192: „Mit der berühmten alten didaktischen Novellensammlung hat der unsrige nichts gemein als den Namen." Dieser Bemerkung des Verfassers gegen-

über, welche sich schon im Anzbl. der W. Jahrbb. Bd. XVII, S. 27 ausgesprochen findet, hat v. Münch-Bellinghausen S. 82 darauf hingewiesen, dass der Stoff von Calderon's Drama allerdings dem 6ten Kapitel des Conde Lucanor des Prinzen Manuel entnommen ist, indessen immerhin bildet derselbe dort nur eine der vielen Geschichten, die der Graf Lucanor von seinem Rathgeber Patronio sich erzählen lässt, während Calderon einen Grafen Lucanor selbst zur Hauptperson der Begebenheit macht.

Zu S. 199: „ein glühender Hass gegen die Feinde Spaniens und der katholischen Religion durchweht es." Im Gegensatze zu dieser bereits im Anzbl. der W. Jahrbb. Bd. XVII, S. 27 ausgedrückten Ansicht des Verfassers, welche auch in die Darstellung v. Schack's (Gesch. der dram. Lit. u. K. in Sp. Bd. III, S. 172) übergegangen ist, bemerkt Hartzenbusch (IV, 715) mit Recht, dass in El sitio de Bredá die protestantischen Vertheidiger der Festung, namentlich Justin von Nassau, mit durchaus edlen und würdigen Farben geschildert sind, Calderon also eine wirkliche Feindseligkeit gegen sie nicht zu erkennen giebt. Die Aeusserungen von Unduldsamkeit aber, welche besonders in dem ersten Theile des Drama's vorkommen, dienen gewiss mehr zur Ausmalung der kriegerisch erhitzten Stimmung der Belagerer als dass sie die persönliche Gesinnung des Dichters an den Tag legen sollen: unter ihnen sind für die Stimmung der Zeit wohl besonders charakteristisch die Worte, in denen Spinola seine Bewegung bei Erwähnung des protestantischen Cultus ausdrückt, S. 250, 1K; 121, 2H.

Zu S. 207, Anm.: „Ursprünglich sind sie eine Uebertragung des bekannten lateinischen Epitaphiums." Offenbar ist das Epitaphium des Petrus Damiani (Preces et carmina Nr. 213 *)) gemeint, dessen Anfang ist: *Quod nunc es fuimus; es quod sumus, ipse futurus.* Vergl. des Verfassers Bemerkung zu des Petrus Alfonsus Disciplina clericalis S. 165.

Zu S. 207: „drittens Crassus, dessen klägliches Ende im Partherkriege bekannt ist." Nach der Lesart der Handschriften bei Gellius ist es nicht Crassus, sondern C. Cassius: Crassus (schon wegen des chronologischen Verhältnisses zu Dolabella unmöglich) ist ein vermuthlich in einer älteren Ausgabe aus der Schreibung „victis Parthis" statt „victis partibus" entstandener Irrthum.

Zu S. 208: „Zuerst gedruckt im Jahre 1637." Diese Angabe hat neuerdings durch die Nachforschungen v. Schack's (Nachtrr. S. 41; vergl. S. 82 fgg.) ihre Bestätigung gefunden. Hartzenbusch (IV, 669) hatte als Zeit des ersten Druckes von El médico de su honra das Jahr 1633 angesetzt, indem er glaubte, der im 27sten Bande von Lope de Vega's Comedias, Barcelona 1633, gedruckte Médico de su honra **) sei der des Calderon und nur durch einen Irrthum jenem Dichter zugeschrieben; allein v. Schack hat in der Bibliothek des Herzogs von Ossuna einen Theil dieses 27sten Bandes entdeckt, und gefunden, dass der darin enthaltene Médico de su honra von dem des Calderon gänzlich verschieden ist.

Zu S. 212: „und König Pedro zügelt mit gewaltiger Kraft die Leidenschaft seines Bruders." Merkwürdiger Weise passt diese Bemerkung nur auf die zweite Recension der Niña de plata, die z. B. in dem zu Valencia 1781 erschienenen Abdruck sich findet und der auch die vom Verfasser angeführten Verse angehören, nicht auf die erste, von jener sehr verschiedene, welche Hartzenbusch in dem ersten Bande seiner Auswahl von Lope de Vega's Comedias (Bibl. de aut. esp. t. XXIV,

*) S. Petri Damiani opera, Parisiis 1663, t. IV, p. 22.

**) Nach Faxardo, Titulos de todas las Comedias que en verso Español y Portugues se han impreso hasta el año de 1716.

p. 273) aus dem neunten Bande der Originalausgabe des Lope wiederhergestellt hat: denn in dieser ist der König so weit entfernt seinem Bruder zu wehren, dass er vielmehr der Leidenschaft desselben auf jede Weise Vorschub leistet. Allem Anschein nach ist bei dieser tiefgreifenden Aenderung das Bestreben leitend gewesen, dem Charakter des Königs eine einheitlichere Abrundung zu geben, indem auch in Rec. I die Spannung zwischen dem Könige und seinen Brüdern im Anfang erwähnt, aber nicht weiter als Motiv benutzt wird, wie sich denn überhaupt die zweite Recension von der ersten äusserst flüchtigen und zusammenhanglosen durch eine viel strengere Durcharbeitung unterscheidet, während sie zugleich eine Anzahl geistreicher Züge derselben vermissen lässt *). Ob die zweite von Lope selbst herrührt, wird sich wohl nur auf Grund einer umfassenderen Untersuchung von dieses Dichters Art und Kunst ausmachen lassen.

Zu S. 230: „Doch möchte ich nicht eher eine Nachahmung oder Verbesserung durch Calderon in unserm Stück sehen, bis Jemand das wirkliche Vorhandensein jenes Drama's von Lope bewiesen hat." Dies ist jetzt allerdings durch v. Schack geschehen, der den im Besitze Don Agustin Duran's befindlichen Alcalde de Zalamea des Lope gelesen und nach dessen Mittheilung (Nachtrr. S. 85) Calderon aus demselben die ganze Disposition der Handlung, die Charakteristik der Personen sowie die Anlage der ergreifendsten Scenen entlehnt hat, so dass nur die sprachliche Ausführung als sein Eigenthum übrig bleibt.

Zu S. 230: „Das Schauspiel des Calderon **) ist zuerst gedruckt Madrid 1653" u. s. w. Da die erste Ausgabe von: El mejor de los mejores libros bereits 1651 zu Alcalá erschienen ist, so findet natürlich auch hier das oben S. 510 in Bezug auf El Alcaide de sí mismo Bemerkte Anwendung; vergl. v. Münch-Bellinghausen S. 69.

Zu S. 234: „Dies ist wahrhafte Geschichte u. s. w." Vor Calderon hat schon Lope de Vega dieselbe Geschichte dramatisch bearbeitet, wie Ferdinand Wolf in seiner Abhandlung: Ueber Lope de Vega's Comedia famosa de la Reina María, Wien 1855, gezeigt hat.

Zu S. 235: „Gustos y disgustos son no mas que imaginacion ist zuerst gedruckt im Jahre 1657." Da, wie Hartzenbusch (IV, 678) bemerkt, der achte Band der Comedias nuevas escogidas mit einer vom 21sten Oktober 1656 datirten Erlaubniss zur Wiederholung des Druckes versehen ist, so ist offenbar sowohl dieses Drama als das in demselben Bande enthaltene Amado y aborrecido schon früher einmal gedruckt worden.

Zu S. 236: „Gedruckt 1661 in: Parte Quinze" u. s. w. Trotz dieser späten Veröffentlichung durch den Druck gehört indessen Las tres justicias en una zu den frühesten Jugendwerken des Dichters, wie v. Schack (Nachtrr. S. 89) aus einer Stelle in Bances Candamo's Schrift über das Theater nachgewiesen hat.

Zu S. 238: „so ersieht man, dass unser Dichter die drei Pedros zu Einem sagenhaften verschmolzen hat." v. Schack (Gesch. der dram. Lit. u. K. in Sp. Bd. III, S. 159 Anm.) widerspricht dieser schon in dem Anzbl. d. W. Jbb. Bd.

*) Dahin gehört z. B. der in der zweiten Recension fortgefallene Anfang der Nachtscene des zweiten Akts (Sc. 11 bei Hartzenbusch), wo Juan, um an Dorotea Rache zu nehmen, Marcela's Fenster aufsucht, aber Augen und Gedanken von Dorotea's Hause nicht abwenden kann, weil die gewaltsam unterdrückte Liebe allzu mächtig in ihm erwacht. Ebenso ist die köstlich gezeichnete halb ehrbare Tante der ersten Recension in der zweiten zu einer bestechlichen Zofe alltäglichen Schlages verwässert.

**) El Alcalde de Zalamea.

XVII, S. 31 angedeuteten Ansicht des Verfassers; allein es ist wohl kaum nachzuweisen, dass auch Peter der dritte von Aragonien, wie es hier von Calderon geschieht, allgemeiner im Munde des Volks und im Gebrauche der Historiker mit den beiden Benennungen el Cruel und el Justiciero belegt wurde, welche die Könige Peter I. von Portugal und Peter I. von Castilien von verschiedenen Standpunkten aus zugetheilt erhalten haben. Ja, selbst der Beiname el Cruel scheint unter den aragonischen Königen nur Peter dem vierten (1336—1387), dem Zeitgenossen des portugiesischen und des castilischen Königs, gegeben worden zu sein*), und dieser ist offenbar auch in der von v. Schack angeführten Stelle der Comedia de tres ingenios Tambien la afrenta es veneno**) gemeint, indem dort die drei grausamen Pedros als gleichzeitig bezeichnet werden.***) Auch die von dem Verfasser aus Gustos y disgustos son no mas que imaginacion (Nr. 55) herausgehobene Stelle (III, 120. 2K; III, 1, 2H), in welcher Calderon die Bezeichnung el Cruel auf Peter den zweiten, den katholischen, von Aragonien anwendet, spricht die Meinung des Dichters aus, dass sich bei den verschiedenen Pedros mit der Gemeinsamkeit des Namens eine Gemeinsamkeit der Sinnesart und Handlungsweise verbinde, und offenbar ist er davon bei seiner dramatischen Behandlung dieser Könige ausgegangen und hat bei derselben ein übereinstimmendes Charakterbild zu Grunde gelegt, ohne gerade Thatsachen aus dem Leben des einen auf den andern zu übertragen.

Zu S. 242: „Calderon selbst führt dies Drama unter dem Titel El Tuzani de la Alpujarra auf." Unter dieser Benennung ist Amar despues de la muerte auch abgedruckt in dem unächten fünften Bande der Comedias de Calderon, Barcelona 1677 (s. Hartzenbusch IV, 657).

Zu S. 242: „Ich möchte in dieser Hinsicht das Stück†) in die Zeit nach 1665 setzen." Diese Vermuthung widerlegt sich durch den von Hartzenbusch (IV,

*) Zurita (l. X, c. 39) sagt von diesem: „Y fuera con gran razon de todos muy estimado, si quisiera ser mas amado de los suyos que temido: y no se inclinara con tanto rigor y aspereza a perseguir a sus proprios hermanos, y a su misma sangre." Gewöhnlicher wurde er el Ceremonioso genannt; s. Mariana XVIII, 11.

**) Akt 1, von Guevara herrührend:

Tres Pedros
Huvo en Portugal, Castilla
Y Aragon á un mismo tiempo;
Todos tres primos hermanos,
Y á todos tres nombre dieron
De crueles.

***) Ebenso geschieht es in einer Stelle im ersten Akt von Alarcon's Siempre ayuda la verdad, welche für die Wechselbeziehung der beiden Benennungen Cruel und Justiciero geradezu klassisch ist (Bibl. de aut. esp. t. XX, p. 232, 2): dort wirft Tristan de Silva dem Könige Peter I. von Portugal seine nie aufhörende Traurigkeit über den Tod der Ines de Castro vor und sagt:

Tres Reyes Pedros tiene agora España,
Y todos tres crueles: cosa extraña!
Mas ya, si él de Aragon y de Castilla
Por justicieros este nombre tienen,
En Zaragoza aquel, este en Sevilla,
Diferentes renombres te convienen.

†) Amar despues de la muerte.

694) und v. Schack (Nachtrr. S. 89) bemerkten Umstand, dass bereits in den 1654 geschriebenen Illustres ennemis des Thomas Corneille mehrere Stellen des vorliegenden Drama's übersetzt sind. Somit wird dieses denn wohl in dem Zeitraume zwischen 1649 und 1654 entstanden sein, wo die kürzlich geschlossene Verbindung Philipp's IV. mit einer österreichischen Prinzessin (seit dem 15ten November 1649) den besonderen Anlass zu den von dem Verfasser hervorgehobenen vielen Anspielungen auf das österrreichische Kaiserhaus geben mochte. Und da gerade auch ein Johann von Oesterreich, der Sieger von Lepanto, darin verherrlicht wird, so liegt es nahe, hier ähnlich wie bei Cada uno para sí an die Zeit bald nach der Einnahme Barcelona's (13. Oktober 1652) zu denken, in welcher der bekannte natürliche Sohn Philipp's IV., der denselben Namen führte, begreiflicher Weise vorzüglich gefeiert wurde und die Hindeutung auf ihn sich jedem Hörer ungesucht ergab. Auch konnte diesem damals von einem spanischen Hofdichter jedenfalls viel unbefangener gehuldigt werden als in der Zeit nach Philipp's IV. Tode, wo die Spannung zwischen ihm und der Königin Mutter Maria Anna in steter Zunahme begriffen war. Immerhin fällt auch unter solcher Annahme Amar despues de la muerte nicht mehr in die Zeit der frischesten jugendlichen Produktionskraft des Dichters, und die Rücksichten auf den Hof, welche er zu nehmen hatte, mochten an der von dem Verfasser gerügten Mattigkeit der Ausführung mit die Schuld tragen.

Zu S. 248: „Amor, honor y poder.... Zuerst gedruckt 1637." Nach der Mittheilung von Hartzenbusch (IV, 654; vergl. p. 684 und v. Münch-Bellinghausen S. 21) ist Amor, honor y poder bereits in dem 1633 mit der Druckerlaubniss versehenen und 1634 zu Huesca gedruckten 28sten Bande der Comedias de varios autores enthalten, jedoch mit dem Titel La industria contra el poder, y el honor contra la fuerza und unter dem Namen Lope de Vega's. Ueber die Meinung von Hartzenbusch, der Amor, honor y poder in die früheste Jugendzeit Calderon's hinaufzurücken geneigt ist, weil sich darin der in seinen Dramen sonst so bestimmt ausgeprägte Charakter des Ritters so wenig entwickelt zeigt, vergl. das oben S. 507, Anm. bei Gelegenheit von Hombre pobre todo es trazas Gesagte. Unleugbar ist wenigstens das sehr auffallend, dass den Personen des Ludovico und namentlich des Teobaldo so wenig von diesem Charakter aufgeprägt ist, während sich die besondere Färbung desselben bei Enrico wohl durch das Bestreben des Dichters erklärt, ihm hier eine Beimischung von englischem Unabhängigkeitssinne und englischer Derbheit zu geben, ein Bestreben, das auch in andern Schauspielen seine Analogie findet, in welchen fremde Nationalitäten gezeichnet werden. *)

Zu S. 251: „Diese Sage ist ausführlich zu lesen.... bei Bandello" u. s. w. Den hier angeführten Behandlungen der Sage ist noch hinzuzufügen die Benutzung derselben in den beiden ersten Akten des vielfach dem Shakspeare zugeschrie-

*) So lässt in El Príncipe constante Muley zwar seine Handlungsweise durch die Vorschriften des spanischen Ritterthums bestimmen, verleugnet aber dabei besonders in seinem Verhältniss zum Könige den Orientalen durchaus nicht (vergl. Joh. Schulze, üb. d. st. Pr. des D. P. C. S. 86 fgg.); und so bewegt sich in A secreto agravio secreta venganza Lope de Almeida ganz innerhalb der Dialektik der spanischen Ehrenbegriffe, ist aber zugleich auf eine Weise individualisirt, dass Calderon's Publikum in dem hochfahrenden und düster verschlossenen Manne deutlich den Portugiesen erkennen und jenes Gemisch von Anerkennung und Abneigung in ihm wach werden musste, welches sich dieser Nation gegenüber in der spanischen Litteratur des siebenzehnten Jahrhunderts so vielfach geltend macht.

benen altenglischen Drama's Edward the third, auf welche v. Schack, Gesch. der dram. Lit. u. K. in Sp. Bd. III, S. 205, aufmerksam gemacht hat.

Zu S. 252: „dass das Drama zu den schwächsten des Dichters gehört." Der Verfasser hat sein Urtheil über Amor, honor y poder im Laufe der Zeit bedeutend geändert, denn in der ersten Bearbeitung (Anzbl. f. W. u. K. Bd. XVIII, S. 2) schreibt er über dieses Stück: „Sprudelnde Jugendfülle in der Sprache der Leidenschaft neben der ehrenfesten Gesinnung giebt diesem Werk einen eigenthümlichen Reiz."

Zu S. 258: „Akt 2." Dieser zweite Akt von Los cabellos de Absalon ist eine nur wenig abweichende Wiederholung des dritten Aktes von Tirso de Molina's Schauspiel La venganza de Tamar, s. Hartzenbusch, Com. de C. t. II, p. 400.

Zu S. 264: „Dieselbe Letra steht schon gedruckt im Cancionero general, der im Jahre 1511 in Valencia erschien." Die Letra scheint mehrfach variirt worden zu sein: der Gestalt, in der sie bei Calderon angewandt wird, kommt wohl am nächsten die im Romancero general Bl. 425 (danach abgedruckt bei Böhl von Faber, Floresta de Rimas antiguas Castellanas t. I, p. 274, Nr. 198). Auf ihr Alter weist auch Lope de Vega hin in der Einleitung zu der Justa poética de San Isidro (Bibl. de aut. esp. t. XXXVIII, p. 145).

Zu S. 266: „Calderon's Schauspiel erschien zuerst 1637 .... unter dem Titel El mayor Monstruo del Mundo." Diese ältere Recension des Stückes muss indessen, wie Hartzenbusch (IV, 669) nachgewiesen hat, schon bei Lebzeiten Lope de Vega's, also vor 21. August 1635, bekannt gewesen sein, da ihr Titel in dieses Dichters: Loa sacramental de los títulos de las comedias angeführt wird.

Zu S. 269: „Dasselbe Wortspiel .... in Fineza contra fineza." Es mag hier noch darauf aufmerksam gemacht werden, dass es auch vorkommt in dem von Calderon verfassten dritten Akte von La Margarita preciosa (im vierten Bande von Hartzenbusch Ausgabe des Calderon p. 535, 1): *Porque eres Libia, Y como tal por momentos Engendrando estás dragones, Sierpes y bocas de fuego.*

Zu S. 269: „Zuerst gedruckt 1657." Hartzenbusch (IV, 678) macht auf eine von Don Antonio Solis*) verfasste Loa zu Calderon's Darlo todo y no dar nada aufmerksam, aus deren Ueberschrift**) hervorgeht, dass dieses Drama zur Feier einer Genesung der Königin Maria Anna aufgeführt worden ist, und denkt dabei an das Jahr 1653, in welchem Fortunas de Andrómeda y Perseo gleichfalls zu einer solchen Genesungsfeier bestimmt wurde.

Zu S. 270: „nomine Campaspen." Nach der jetzt recipirten Lesart, auf welche sowohl die Schreibung des Namens in der Stelle des Aelian als auch die Bamberger Handschrift des Plinius selbst führt, vielmehr Pancasten.

Zu S. 272: „Las armas de la hermosura." Man vergleiche mit diesem Schauspiel die ihm zu Grunde liegende Comedia de tres ingenios El privilegio de las mugeres (im vierten Bande von Hartzenbusch Ausgabe des Calderon p. 397). Uebrigens vermuthet Hartzenbusch (IV, 677), das Calderon'sche Drama sei bald nach der Einnahme Barcelona's im Jahre 1652 geschrieben, so dass die Schlussworte auf die bei dieser Gelegenheit ertheilte Amnestie hinzudeuten bestimmt seien und die Huldigung, welche unmittelbar vorher dem Sabinus, der

*) Varias Poesias, Madrid 1692, p. 188.

**) „Representóse en la fiesta de los años, del parto, y de la mejoria de la Reyna nuestra Señora, del accidente que le sobrevino estando el Rey nuestro Señor en las Descalças, y con su presencia bolvió del desmayo." Sollte „del parto" nicht eher auf 1651 oder auch vielleicht 1652 führen?

Asträa und dem Coriolan dargebracht wird, eine Beziehung auf den König, die Königin Maria Anna und Johann von Oesterreich enthalte. Indessen bleibt zu beachten und kann vielleicht gegen diese sonst ansprechende Vermuthung zweifelhaft stimmen, dass Las armas de la hermosura, wie sich aus der Anspielung S. 459, 2K; 199, 1H *) ergiebt, jedenfalls nach Fineza contra fineza geschrieben ist, so dass man nur die Wahl hat, entweder dieses letztere wenigstens vor 1653 zu setzen oder hier die angegebene Beziehung fallen zu lassen und dem Stücke eine spätere Entstehungszeit zu geben.

Zu S. 274: „Ein Feststück zum Geburtstage des Königs Karl II., also nach dem 6ten November 1675." Von El segundo Scipion befindet sich nach der Mittheilung von Hartzenbusch (Bibl. de aut. esp. t. XXIV, p. 589) in der Arsenalbibliothek zu Paris eine Handschrift, welche es dem 6ten November 1676 zuweist, wo Karl II. das 15te Lebensjahr vollendete: demnach ist die Aufführung am 6ten November 1677, welche derselbe Hartzenbusch (Com. de C. IV, 682) aus einer Zeitungsnachricht aus diesem Jahre nachgewiesen hatte, offenbar eine Wiederholung. Die Worte aber (S. 601, 1K; 329, 3H), in welchen er eine Anspielung auf das gerade sechszehnjährige Alter des Königs und somit eine weitere Bestätigung für das Jahr 1677 zu finden gemeint hatte **), lassen eine solche Deutung doch nur gezwungener Weise zu und beziehen sich unmittelbar wohl nur auf den in dem Drama auftretenden jungen Scipio, der um der runden Zahl willen zwanzigjährig gedacht wird.

Zu S. 278: „in diese Zeit***) oder noch später fällt also unser Drama." Hartzenbusch (IV, 682) folgert nicht ohne Wahrscheinlichkeit aus den Worten Alexander's kurz vor dem Schlusse (S. 652, 2K; 308, 2H), in welchen es als zu den Triumphen eines Königs gehörig bezeichnet wird, Frieden zu schliessen †), dass Duelos de amor y lealtad bald nach dem Abschlusse des Nymwegener Friedens von Seiten Spaniens, also wohl noch im Jahre 1678, gedichtet sei, und bringt damit auch das in Zusammenhang, dass sich in dem Stücke keine Hindeutung auf die Königin Marie Louise findet, wie eine solche nach der Vermählung Karl's II. (1679) nicht leicht gefehlt haben würde.

Zu S. 280, Anm.: „Bibliothèque universelle des Romans, Aoust 1777 (vol. 35), p. 117." Diese Stelle kann wohl einzig gemeint sein, wenn der Verfasser (Anzbl. d. W. Jbb. Bd. XVIII, S. 6) nach Büsching und v. d. Hagen (Buch der Liebe S. XXXVII) „Bibliothek der Romane IV, 11" citirt.

Zu S. 285: „El castillo de Lindabrídis." Hartzenbusch (Bibl. de aut. esp. t. XXIV, p. 588) schliesst gewiss mit Recht aus der Stelle S. 692, 1K; 269, 3H, wo die Verwandlung des Adonis in eine Blume als schon ein andermal behandelt erwähnt wird ††), dass dieses Festspiel nicht allzu lange nach La púrpura de la rosa aufgeführt worden ist, also wohl im Laufe des Jahres 1660.

---

*) S. des Verfassers Bemerkungen S. 342 und 440.

**) *Pues en cuatro lustros breves*
Caben valor y hermosura.

***) 6. November 1675.

†) *Que de la guerra los triunfos*
No hacen falta á mi grandeza,
Que el hacer paces tambien
Suele ser triunfos de guerra.

††) *Porque era hecho ya otra vez*
Lo de convertirle en flor.

Zu S. 294: „Der Schluss.... bezieht sich wahrscheinlich auf König Karl II. und dessen Gemahlin.“ Mit geringer Wahrscheinlichkeit bezieht ihn Hartzenbusch (IV, 668) auf Philipp IV. und dessen erste Gemahlin Isabella, so dass ihm El jardin de Falerina in die Zeit vor der Geburt des Infanten Balthasar, also vor 17. Oktober 1629 fällt.

Zu S. 298: „Es ist das letzte Schauspiel, das er in seinem einundachtzigsten Jahre geschrieben.“ Hartzenbusch theilt (IV, 355) vor dem Texte von Hado y divisa die vermuthlich von Calderon selbst herrührende Beschreibung der Aufführung dieses Drama's im Schlosse Buen Retiro mit, welche, wie daraus hervorgeht, am 3ten März 1680 zur Feier der Vermählung Karl's II. mit Marie Louise von Orleans Statt fand.

Zu S. 302: „es fällt also unser Drama*) zwischen 1630 und 1634.“ Die Aufführung im Jahre 1636, welche Hartzenbusch (IV, 671) aus mehreren alten Nachrichten nachgewiesen hat, ist, wie sich aus dem vom Verfasser Angeführten mit Nothwendigkeit ergiebt, jedenfalls eine Wiederholung.

Zu S. 307: „Zuerst gedruckt 1637.“ El mayor encanto amor wurde nach der von Hartzenbusch (IV, 669) mitgetheilten Notiz in: Segunda parte de las Comedias de Calderon, recogidas por Don José Calderon, su hermano, Madrid 1641, zum ersten Male in der Johannisnacht 1635 auf dem Teiche des Schlossgartens von Buen Retiro aufgeführt. Wiederholt wurde es (s. Hartzenbusch, Com. de C. I, 385) ebenda am 16ten Juni 1639 in einer gänzlich veränderten Bearbeitung, von welcher Pellicer (Tratado histórico sobre el orígen y progresos de la comedia en España, t. II Anhang) eine ausführliche Beschreibung von der Hand eines Augenzeugen mittheilt (wieder abgedruckt bei Hartzenbusch I, 386–390). An dieser veränderten Bearbeitung ist besonders das merkwürdig und für die zu verschiedenen Zeiten verschiedene Behandlungsweise mythologischer Gegenstände durch unsern Dichter beachtenswerth, dass darin die Zauberin Circe zu einer Personifikation der Wollust umgebildet und als solche mit der allegorischen Gestalt der Tugend in Gegensatz gebracht ist, welche den Ulysses aus ihren Schlingen befreit.

Zu S. 315: „Dies zeigt, dass Ni Amor se libra de amor später verfasst ist als die zwei genannten Lustspiele**), aber doch noch so zeitig, dass eine Berufung darauf passlich sein konnte.“ Auch Hartzenbusch (IV, 675) hält eine Entstehung des genannten Schauspiels vor 1640 für wahrscheinlich, weil von dem 12ten Mai dieses Jahres das Auto Psíquis y Cupido von Madrid datirt ist, und es näher liegt das Drama vor dem Auto verfasst zu denken als umgekehrt.

Zu S. 315: „El monstruo de los jardines.“ Wie Hartzenbusch (Bibl. de aut. esp. t. XXIV, p. 588) mittheilt, werden El monstruo de los jardines, Eco y Narciso und En esta vida todo es verdad y todo mentira in einer satirischen Schrift aus dem Jahre 1666, welche auf der Nationalbibliothek zu Madrid als Manuscript sich befindet, als „Comedias viejas“ angeführt, müssen also wenigstens nicht gar zu kurz vor diesem Jahre entstanden sein.

Zu S. 316: „Diese etwas wunderlichen Worte der Thetis beziehen sich wohl auf die Novelle P. 2, Noche 6 der Frau von Zayas.“ Diese Novelle enthält die Geschichte eines Liebhabers, der, weil er auf andere Weise zu dem Besitze seiner Geliebten zu gelangen verzweifelt, als Mädchen verkleidet in deren Dienste tritt, sich also in sofern dem Achilles vergleichen lässt.

Zu S. 317: „Eco y Narciso.“ Ueber die Entstehungszeit vergl. das in Hinsicht auf El monstruo de los jardines Bemerkte.

*) Los tres mayores prodigios.

**) La dama duende und El galan fantasma.

Zu S. 319: „Ein einflussreicher Druckfehler muss in dem mythologischen Handbuch, dessen sich Calderon bediente, Statt gefunden haben." Wie der Herausgeber in seinem Aufsatze über Calderon's Behandlung antiker Mythen (N. Rhein. Mus. f. Philol. Jahrg. X, S. 348 Anm.) gezeigt zu haben glaubt, ist die hier hervorgehobene Verwechselung des Cephisus mit dem Zephyrus wohl eine absichtliche und durch Boccaccio (de geneal. deorum l. VII, c. 58) veranlasst, nach dessen aus Augustinus und Lactantius entlehnter Darstellung der Flussgott Cephisus in seinem gesammten Dasein von dem Windgotte Zephyrus abhängig war.

Zu S. 320: „Amado y aborrecido .... Zuerst gedruckt 1657 in: Comedias nuevas escogidas de los mejores Ingenios de España. Octava Parte." Natürlich gilt auch hier das oben S. 516 in Hinsicht auf Gustos y disgustos son no mas que imaginacion Gesagte.

Zu S. 321: „aber sehr gegen ihren Willen lodern sie selbst auf in brennender Liebesglut" u. s. w. In seiner ersten Bearbeitung (Anzbl. f. W. u. K. Bd. XVIII, S. 13) giebt der Verfasser dem Hauptinhalt von El golfo de las Sirenas folgende allegorische Deutung: „Der ernsthafte Kern in der Mitte ist eine Art Fortsetzung des Mayor encanto amor. Der Zorn der Circe und der Venus verfolgt den Ulysses. Die Verführung der Vernunft durch den Sinnenreiz ist allegorisirt in Scylla und Charybdis. Die Schönheit der Scylla verführt durch die Augen; die süssen Lieder der Charybdis verführen durch die Ohren. Beide bezaubern den Menschen, Ulysses, eine Zeitlang, und lieben ihn, um ihn zu verderben. Endlich binden ihn seine Gefährten an das Schiff, verschleiern ihm die Augen; nur so kann er dem Sinnenreiz und gewissem Tode entgehn."

Zu S. 322: „so ist es auch vor November 1657 aufgeführt *), wo der Philipp Prospero geboren ward." Hartzenbusch (IV, 678) macht in hohem Grade wahrscheinlich, dass es Anfang 1657 geschehen ist, da die Aufführung nach den Andeutungen in der Loa im Januar Statt fand, und gerade ein am 17ten Januar des genannten Jahres gefeiertes glänzendes Hoffest in der Zarzuela erwähnt wird, bei welchem Calderon wegen des dazu gelieferten Stückes sehr reichlich belohnt wurde.

Zu S. 324: „Also ist auch unser Drama zwischen 1652 und 1657 zu setzen." Wie Hartzenbusch (IV, 677) nachgewiesen hat, gehört La fiera, el rayo y la piedra in das Jahr 1652, denn unter diesem wird seine Aufführung am Geburtstage der Königin in Leon Pinelo's Historia de Madrid erwähnt.

Zu S. 325: „In diesen Tagen noch **), im Beisein der Königsbraut, ist die Loa und die Fiesta de zarzuela selbst aufgeführt." Hartzenbusch (IV, 679) setzt die Aufführung von La púrpura de la rosa erst Anfang 1660, weil in der Loa (S. 162, 2K; 673, 2H) die Zarzuela sich beklagt, dass sie seit zwei Jahren verlassen sei, am 4ten März 1658 aber die Aufführung von El laurel de Apolo in der Zarzuela Statt gefunden hatte, indessen sind derartige Angaben bei einem Festdichter schwerlich mit allzu ängstlicher Genauigkeit zu verstehen, das von dem Verfasser Hervorgehobene aber hier gewiss entscheidend.

Zu S. 331: „Da unter der Juno nur die Königin selbst verstanden werden kann, so würde das Stück zwischen 1644—1649 fallen, wo Philipp der vierte Wittwer war und das Gehässige einer eifersüchtigen Stiefmutter keine persönliche Beziehung haben konnte." Seltsamer Weise geht aus einer von Hartzenbusch (IV, 678) beigebrachten Notiz in Leon Pinelo's Historia de Madrid hervor, dass Fortunas de Andrómeda y Perseo am 18. Mai 1653 im Schlosse Buen Retiro

*) Nämlich El golfo de las Sirenas.

**) Bald nach dem 10ten December 1659.

aufgeführt worden ist, und zwar gerade zur Feier der Genesung der Königin Maria Anna. Man wird sich also entschliessen müssen, eine von dem Dichter beabsichtigte Hindeutung auf Johann von Oesterreich hier nicht anzunehmen, so nahe auch, namentlich wegen der Schlussworte, die Beziehung auf ihn gerade in dieser Zeit kurz nach der Einnahme Barcelona's zu liegen scheint. Daraus lässt sich wohl im Allgemeinen entnehmen, dass die Mitglieder des spanischen Hofes nicht gewöhnt waren, in mythologischen Gegenständen, welche ihnen dramatisch vorgeführt wurden, Anspielungen auf sich selbst zu suchen, während bei historischen Stoffen das Hineinlegen solcher Anspielungen häufig und natürlich war.

Zu S. 336: „denn es ist für den Geburtstag der Königin Mutter Anna von Oesterreich geschrieben, also nach dem Tode Philipp's des vierten .... und wahrscheinlich während der Minderjährigkeit Karl's des zweiten." Hartzenbusch (IV, 682) schöpft aus den Worten gegen den Schluss, in welchen der von Apollo herbeigeführte Friede in Verbindung mit der bevorstehenden Hochzeit des Prometheus und der Pandora erwähnt wird, die Vermuthung, La estatua de Prometeo sei bald nach der Unterzeichnung des Nymwegener Friedens und der in Folge dieses Friedens eingetretenen Vermählung Karl's II. aufgeführt worden, was, da die Bestimmung zum Geburtstage der Königin Mutter bezeugt ist, als Tag der Aufführung den 21sten December 1679 ergeben würde. So ansprechend aber auch diese Vermuthung auf den ersten Blick ist, so muss doch das bei Gelegenheit von Fortunas de Andrómeda y Perseo Gefundene (s. die obige Bemerkung) die Annahme solcher Beziehungen der mythologischen Gestalten und Vorgänge in Calderon's Festspielen überhaupt bedenklich erscheinen lassen, und so wird die Verlegung des Stückes in die Zeit der Minderjährigkeit Karl's immer das Nächstliegende bleiben, ohne gerade nothwendig zu sein.

Zu S. 338: „El hijo del Sol, Faeton." Hartzenbusch (IV, 673) setzt dieses Drama in das Jahr 1639 und demgemäss auch Apolo y Climene, welches dazu den ersten Theil bildet, in dasselbe Jahr oder etwas früher. Er beruft sich darauf, dass in dem vorliegenden Schauspiel (S. 414, 2K; 175, 2H. 439, 2K; 196, 3H) der Meerwagen der Thetis als schon sonst benutzt bezeichnet wird, was er auf die Aufführung der veränderten Recension von El mayor encanto amor im Juni 1639 (s. oben S. 521) bezieht, indem gerade die damals gegebenen Vorstellungen auf dem Teiche des Schlossgartens von Buen Retiro nach den darüber erhaltenen Nachrichten sehr grossartig und kunstvoll waren: da jedoch derartige Vorstellungen öfter vorkamen, so ist wenigstens eine Nöthigung zu jener Annahme nicht vorhanden.

Zu S. 343: „Die Loa und der erste Akt*) wurden aufgeführt zur Feier der Geburt des Prinzen Philipp Prospero." Dies geschah, wie Hartzenbusch (IV, 679) aus einer alten Beschreibung der bei dieser Gelegenheit veranstalteten Festlichkeiten mittheilt, am 4ten März 1658.

Zu S. 346: „Dies konnte Karl nur öffentlich thun nach dem 6ten November 1675, wo er für mündig erklärt worden war." So nahe dies zu liegen scheint, so macht doch Hartzenbusch (IV, 682) mit Recht darauf aufmerksam, dass das Hoffest, bei welchem die Aufführung von Fieras afemina amor Statt fand, in der Loa wiederholt**) als *festejo de años de quien gobierna* bezeichnet wird, also gerade zur Zeit der Regentschaft der Königin Mutter gefeiert worden sein muss; und zwar hat v. Schack (s. Nachtrr. S. 88) in damaligen Rechnungen das

*) Von El laurel de Apolo.

**) S. 447, 2K; 529, 2H. 448, 1K; 529, 3H.

Jahr desselben aufgefunden: es ist 1672. Die von dem Verfasser bemerkte Hindeutung auf die beabsichtigte Verbindung Karl's II. mit Maria Antonia von Oesterreich stimmt damit ganz wohl zusammen; dagegen macht diese es unmöglich, die erste Abfassung des Schauspiels, wie es jetzt vorliegt, mit Hartzenbusch in seiner Ausgabe Lope'scher Dramen Bd. I (Bibl. de aut. esp. t. XXIV), p. 588 schon in oder vor das Jahr 1669 zu setzen, da der Geburtstag jener Prinzessin zum ersten Male am 18ten Januar 1670 gefeiert werden konnte. Der spanische Gelehrte führt dort ein in der Nationalbibliothek zu Madrid handschriftlich vorhandenes Gedicht aus dem Jahre 1669 an, in welchem auf den Titel von Fieras afemina amor angespielt wird: damit muss also entweder ein gleichnamiges Drama eines andern Dichters oder eine frühere Recension des Calderon'schen Stückes gemeint sein, welche einer anderen Veranlassung diente und daher wenigstens die Loa nicht in ihrer gegenwärtigen Gestalt enthalten konnte.

Zu S. 350: „Zuerst gedruckt 1635." Hartzenbusch (Bibl. de aut. esp. t. XXIV, p. 588) hat in Lope de Vega's Drama El castigo sin venganza (daselbst p. 573, 2. 3), das zuerst 1634 gedruckt wurde, eine Anspielung auf den Titel von Calderon's La vida es sueño nachgewiesen, wonach letzteres jedenfalls auch in diesem Jahre schon vorhanden gewesen sein muss.

Zu S. 352: *„Y apenas llega, cuando llega á penas."* Das bei Calderon beliebte Wortspiel, dessen Anwendung der Verfasser hier mit Beispielen belegt, braucht auch der Nachahmer des Dichters, von dem El condenado de Amor herrührt, Akt 2 (im dritten Bande von Hartzenbusch Ausgabe des Calderon p. 729, 1): *Pues apenas llega, cuando (Ay, Atis!) á penas llega.*

Zu S. 355: „En esta vida todo es verdad y todo mentira." Hartzenbusch hat (Com. de C. IV, 662—667) französischen Litterarhistorikern gegenüber als unzweifelhaft nachgewiesen, dass dies nicht etwa eine Nachahmung des im Jahre 1647 erschienenen Heraclius des Peter Corneille ist, sondern dass vielmehr Corneille das Calderon'sche Drama vor Augen gehabt hat, so dass dasselbe nothwendig vor 1647 entstanden sein muss. Auch hält er En esta vida gewiss mit Recht für älter als La exaltacion de la Cruz, setzt es also mindestens vor 1644, weil der Dichter in dem letzteren Schauspiel eine selbstständige Kenntniss des Historischen in der Geschichte des Heraklius verräth, während er in dem erstgenannten, dessen Stoffliches ganz dem Mira de Mescua entlehnt ist, noch keine Spur davon zeigt. Dagegen bleibt es eine blosse Vermuthung, wenn Hartzenbusch ferner annimmt, En esta vida todo es verdad y todo mentira sei bald nach dem Regierungsantritt Philipp's IV. verfasst, und ursprünglich sowohl durch seinen Inhalt als auch namentlich durch die Schlussworte bestimmt gewesen, an die dem Gedächtnisse des jungen Fürsten tief eingeprägten Worte des sterbenden Philipp III. an seinen Sohn zu erinnern: „Ich habe dich rufen lassen, damit du siehst, wie Alles endet"; wenigstens liesse sich von einem so jugendlichen Dichter, wie Calderon damals war, nicht voraussetzen, dass er damit eine Mahnung an den König selbst beabsichtigt habe.*)

Zu S. 358: „La hija del aire." In dem 42sten Theile der Comedias de diferentes autores, Saragossa 1650, befindet sich ein Drama gleichen Titels unter dem Namen des Antonio Enriquez Gomez, von welchem v. Münch-Bellinghausen (S. 29; vergl. S. 24) und Hartzenbusch (Bibl. de aut. esp. t. XXIV, p. 588) vermuthen, es sei das des Calderon oder einer der Theile desselben.

*) Vergl. hinsichtlich der Entstehungszeit auch oben S. 521.

Zu S. 367: „Diese Vorbedeutungen der Rede.... weiss Calderon oft wunderbar treffend in den gemeinen Lauf der Worte einzuführen.“ Den hier besprochenen Gebrauch Calderon's hat sich bis zum Uebermaass der Nachahmer angeeignet, der El condenado de Amor verfasst hat. Drei Stellen solcher Art finden sich in jenem Drama. Erstens p. 721, 1 (im dritten Theil von Hartzenbusch Ausgabe des Calderon): *Áris: .. Que mi fe á vuestra deidad Ha de ser siempre inviolable, Pues romperla no podrá... Ságari: Si no es Ismene...* Ferner p. 723, 1: *Ismene: ¿Si será acaso Él que origina mi muerte Celauro? Cel. No él que te siga Te ofenda.* Endlich p. 728, 3: *Ism. Pero quizá una experiencia Me dirá, pues, que esos celos Son, si... Música: De Vesta suprema Alegres publican Las plantas y flores Su feliz venida.*

Zu S. 371: „Eine andere Recension des Calderon'schen Textes der Devocion de la Cruz hat den Titel La Cruz en la sepultura.“ Ueber diese ältere Recension, welche im 28sten Bande der Comedias de varios autores, Huesca 1634*), unter dem Namen Lope de Vega's gedruckt ist, giebt Hartzenbusch (IV, 701) einiges Nähere an und theilt daraus namentlich auch eine in der späteren Gestalt des Stückes weggefallene Scene mit, die von Calderon's sonstiger Weise sehr verschieden ist: deshalb ist er geneigt, jene Recension in die früheste Jugendzeit des Dichters zu setzen.

Zu S. 379: „Wer aber Teudio bei Calderon.... neben Pelagius sei, weiss ich gar nicht.“ Ich möchte glauben, dass damit der Westgothenkönig Theudes (531 bis 548) als der Begründer der arianischen Herrschaft in Spanien gemeint ist.

Zu S. 383: *„En los Gelves nací el año“ etc.* Fast dieselben Worte finden sich in Gongora's sechster Romanze (Bibl. de aut. esp. t. XXXII, p. 507, 1): *Yo nací en Gelves el año, Que os perdísteis en los Gelves.*

Zu S. 390: „Es ist zuerst gedruckt im Jahr 1652.“ Wie Hartzenbusch (IV, 663—665) wahrscheinlich gemacht hat, ist La exaltacion de la Cruz 1644 oder auch etwas vorher entstanden. Es wird nämlich darin (S. 651, 1K; 370, 3H) das Vortheilhafte einer persönlichen Theilnahme des Königs am Kriege mit einem Nachdruck hervorgehoben, welcher den kriegerischen Gewohnheiten der dargestellten Zeit gegenüber auffallend ist und auf eine besondere Beziehung schliessen lässt: Hartzenbusch hat darin eine Hindeutung auf den Auszug Philipp's IV. gegen die aufständischen Catalonier erkannt, der 1644 zur Ausführung kam, aber vorher schon Jahre lang gewünscht und vorbereitet wurde, so dass auch unter Annahme einer etwas früheren Abfassungszeit diese Beziehung dieselbe bleibt.**) Sollte man übrigens ein Recht haben, das Drama in die Zeit vor dem Sturze des Herzogs von Olivares (1643) zu setzen, so würde es sogar auf die Stellung des Dichters zu den Hofparteien ein überraschendes Licht werfen. Denn bekanntlich war dieser vielvermögende Minister der vom Volke allgemein verlangten Abreise des Königs zur Armee entgegen, während die Königin Isabella sie befürwortete und schon 1642 wenigstens so viel bewirkte, dass ihr Gemahl nach Saragossa ging, um

---

*) Vergl. das oben S. 512 und S. 518 Bemerkte.

**) Hat man einmal diesen Gesichtspunkt, so findet man leicht noch eine zweite Anspielung ähnlicher Art in den auf Chosroes bezüglichen Worten des Anastasius S. 638, 2K; 360, 1H:

Sé
Que el dia, que de soldado
Se viste el Rey, no están bien
De otra suerte sus vasallos.

dem Kriegsschauplatze näher zu sein*): im Sinne ihrer Partei hätte sich also in dem vorausgesetzten Falle auch Calderon ausgesprochen. Wenn aber Hartzenbusch (p. 664) eine Wiederholung der Aufführung in etwas veränderter Gestalt im Jahre 1647 annimmt, indem er in den Stellen des ersten Akts, in welchen das lange Ausbleiben der Braut des Kaisers Heraklius erwähnt wird, eine Hindeutung auf die gerade damals Philipp dem vierten verlobte österreichische Prinzessin Maria Anna und deren sich verzögernde Ankunft in Madrid erblickt, so ist dazu wenigstens eine Nöthigung schlechterdings nicht vorhanden.

Zu S. 404: „El Gran Príncipe de Fez." Nach v. Schack (Nachtrr. S. 88) ist dieses Drama wohl in das Jahr 1669 zu setzen, da sich in Madrid in der Bibliothek des Herzogs von Ossuna ein wahrscheinlich von des Dichters eigener Hand stammendes Manuscript befindet, welches mit einer Erlaubniss zur Darstellung vom 19ten September des genannten Jahres versehen ist.

Zu S. 409: „Sonst gehört hinsichtlich des Inhalts vielleicht hierher: Bibliothèque universelle des Romans, Décembre 1785, p. 111—137." Es wird dort nach den entgegenstehenden Berichten des Octaviano Bulgarin (Vita del F. Domenico di S. Tommaso, detto prima Osmano figliuolo di Ibrahim imperator de' Turchi) und des John Evelin (History of the three late famous impostors, London 1669) die Geschichte des angeblichen Prinzen Osman erzählt, welcher im Jahre 1644 als Knabe in maltesische Gefangenschaft gerieth, später unter dem Namen Dominicus von Sanct Thomas getauft wurde und dann in den Dominikanerorden eintrat.

Zu S. 427: „*..á purgar mis pecados*" etc. Eine den hier herausgehobenen ganz ähnliche Stelle findet sich bereits in dem Drama, welches dem Calderon für das Fegefeuer des Patricius offenbar als Vorbild gedient hat, in Tirso de Molina's El condenado por desconfiado, Akt 2 (Bibl. de aut. esp. t. V, p. 194, 1): *Y Dios ha de perdonar Á un hombre que le ofendió.... Aunque sus ofensas sean Mas que átomos hay del sol, Y que estrellas tiene el cielo, Y rayos la luna dió, Y peces el mar salado En sus cóncavos guardó.*

Zu S. 435: „Aehnliche Sitzungen sind in El mayor encanto amor, in El secreto á voces, in Hombre pobre todo es trazas." Es mag hier noch darauf aufmerksam gemacht werden, dass etwas Aehnliches sich auch in dem von Calderon verfassten dritten Akte des jetzt in Hartzenbusch Ausgabe zugänglichen Schauspiels La fingida Arcadia (IV, 533, 3H) findet, nur ist die Art, wie die den Theilnehmern gestellten Aufgaben eingeleitet werden, dort eine etwas andere; auch sei an die Sitzung in Amadò y aborrecido IV, 493, 2K; III, 227, 1H erinnert, wo die Controverse der in El secreto á voces behandelten nahe kommt.

Zu S. 438: „Das Drama ist zuerst gedruckt .... im Jahr 1663." In der Bibliothek des Herzogs von Ossuna befindet sich eine Handschrift von El mágico prodigioso, worin dieses Stück als zu Yepes am Frohnleichnamsfeste aufgeführt bezeichnet wird, die hinzugefügte Jahreszahl aber liest Hartzenbusch (IV, 672) 1637, v. Schack (Nachtrr. S. 88), der indessen über ihre Undeutlichkeit klagt, 1631: was ist das Richtige?

Zu S. 446, Anm.: „Man vergleiche die wichtige Novelle 77 der Cento novelle antiche. Sie entscheidet für unsere Deutung des Calderon'schen Drama's." Es wird in dieser die Geschichte eines Philosophen erzählt, der den Grossen zu Gefallen die Wissenschaften profanirt (volgarizza), und darauf im Traume die Göttinnen der Wissenschaft als Freudenmädchen in einem Bordell erblickt, wobei sie ihm bedeuten, dass er selbst ihnen diese Gestalt gegeben habe: hierauf geht er in sich und giebt sein bisheriges Treiben auf.

*) S. Fortsetzung des Ferreras XIII, 39 fgg.

Zu S. 451: „La Virgen de los Remedios.“ Hartzenbusch weist (IV, 667) aus einem handschriftlichen Zeugniss eine glänzende Festfeier der Congregation de Nuestra Señora de los Remedios nach, welche am 20sten März 1623 gehalten wurde, und setzt dahin die Aufführung des Calderon'schen Drama's. Sollte aber der Dichter schon so jung Aufträge zu Festspielen erhalten haben?

Zu S. 451: „La Virgen de la Almudena, primera parte. — La Virgen de la Almudena, segunda parte.“ Beide Theile dieses Drama's sind, wie Hartzenbusch (IV, 675) wahrscheinlich gemacht hat, im August 1640 aufgeführt worden, wo nach den von ihm beigebrachten Zeugnissen das Bild jener Heiligen über dem Hochaltar ihrer Kirche zu Madrid aufgestellt wurde.

Zu S. 451: „Don Quixote de la Mancha.“ In älteren Notizen des Verfassers über El vencimiento de Turno, deren wesentlichen Inhalt er später zurückgenommen hat, ist die Vermuthung ausgesprochen, es sei dieser Don Quixote de la Mancha vielleicht nur eine Ueberarbeitung der beiden Theile von Guillen de Castro's gleichnamigem Schauspiel für die Madrider Bühne gewesen, und darum der Druck unter Calderon's Namen unterblieben. Uebrigens fand die Aufführung des Stückes, wie Hartzenbusch (IV, 672) und v. Schack (Nachtrr. S. 72) aus mehreren Zeugnissen nachgewiesen haben, während des Carnevals 1637 im Schlosse Buen Retiro Statt.

Zu S. 451: „El acaso y el error.“ Dieses Stück, das jetzt von Hartzenbusch im zweiten Bande seines Calderon p. 1 fgg. aus Handschriften herausgegeben ist, ist eine ältere und unvollkommnere Recension des viel vollendeteren Schauspiels La señora y la criada und trägt, wie jener t. IV, p. 687 mit Recht bemerkt, nicht durchweg den Stempel Calderon's, so dass es nicht von ihm allein verfasst zu sein scheint. Offenbar hat der Dichter, indem er in seinem Verzeichnisse El acaso y el error erwähnte und La señora y la criada ausliess, die beiden Gestalten des Drama's ihren Benennungen nach nicht bestimmt von einander unterschieden und auch bei jenem Titel wohl mehr an die jüngere als an die ältere gedacht *): es fand hier also etwas Aehnliches Statt wie bei Los empeños de un acaso, wo Calderon auch zufällig diesen später gewöhnlichen Titel, mit dem zunächst gerade die gangbare interpolirte Recension bezeichnet wurde, beibehalten und anerkannt, dagegen den sonst seiner ächten und unverfälschten Arbeit gegebenen, Los empeños que se ofrecen, mit unzweifelhafter Hinweisung auf die interpolirte Recension ausdrücklich verworfen hat. (Vergl. das oben S. 508 Bemerkte.) Wenn so das Fehlen von La señora y la criada in Calderon's Verzeichnisse seine Erklärung findet, so sucht Hartzenbusch (t. IV, p. 199 und p. 711) die Zahl der darin vom Dichter vergessenen Schauspiele noch weiter zu verringern, indem er sowohl Nadie fie su secreto für eine von Moreto herrührende Umarbeitung von Basta callar erklärt als auch diejenigen Theile von La Sibila del Oriente, welche nicht dem älteren Auto El árbol del mejor fruto entlehnt sind, dem Calderon abspricht und auf Rechnung eines andern Ueberarbeiters setzt, Beides schwerlich mit Recht.

---

*) Beachtung verdient, dass auch die ältere Recension, El acaso y el error jedenfalls später geschrieben ist als La vida es sueño, wie aus der Erwähnung p. 21, 1H hervorgeht:

Si bien me acuerdo,
Parecer quiere este paso
Algo de La vida es sueño.

Zu S. 452: „La Virgen de Madrid.“ Dies ist vielleicht nur ein anderer Titel für das von Calderon selbst anerkannte Schauspiel La Virgen de la Almudena.

Zu S. 452: „El condenado de Amor.“ Dieses Festspiel hat Hartzenbusch, Com. de C. III, 719 fgg., aus einer Handschrift der Nationalbibliothek zu Madrid herausgegeben, jedoch dabei gegründeten Zweifel über die von Vera Tassis behauptete Urheberschaft Calderon's ausgesprochen.*) Ich möchte es für das Werk eines Nachahmers halten, denn es bewegt sich ganz in den häufigsten und charakteristischesten Wendungen und Gedanken Calderon's, aber diese sind in einer Weise gehandhabt, dass man leicht die Copie erkennt, und zwar eine recht ungeschickte Copie.

Zu S. 452: „El sacrificio de Efigenia.“ Hartzenbusch hat, Com. de C. IV, 595 fgg., ein gleichnamiges Drama in fünf Akten herausgegeben, das in dem Katalog des Archivs des Teatro del Príncipe dem Don Candido Maria Trigueros beigelegt wird und das er für eine Ueberarbeitung des Calderon'schen Stückes hält (s. daselbst p. 682).

Zu S. 452: „Desagravios de Maria.“ Hartzenbusch (IV, 675) vermuthet, dass dieses Drama, vielleicht eine Comedia de tres ingenios, im Jahre 1640 für eine Festfeier geschrieben sei, welche auf Anlass einer der heiligen Jungfrau zu Granada widerfahrenen Beschimpfung ihr zu Ehren Statt fand; allein aus der Stelle eines gleichzeitigen Berichtes, welche er dafür beibringt, ergiebt sich vielmehr, dass bei jener Feier einzig zwei Autos zur Aufführung kamen, nämlich La hidalga von Calderon und El herege von Alvaro Cubillo.

Zu S. 455: „so haben wir hier eins, das von ihm ist ohne seinen Namen auf dem Titelblatt zu tragen.“ Hartzenbusch stellt (IV, 680; vergl. p. 668) die ansprechende Vermuthung auf, es habe Calderon bei Gelegenheit der Beatifikationsfeier des heiligen Franciscus von Borja zu Madrid im Jahre 1625 das Leben desselben in zwei Theilen behandelt, von denen der eine das frühere weltliche, der andere das spätere geistliche umfasste**); beide Theile seien 1672 bei der Canonisationsfeier des Heiligen von Jesuiten umgearbeitet worden, und es liege die Umarbeitung des zweiten in dem Fénix de España vor, die des ersten in dem Drama San Francisco de Borja, Duque de Gandía, das unter dem Namen des Melchor Fernandez de Leon erhalten ist***). Dass diese beiden bei der gedachten Feier aufgeführten Stücke zunächst als von Mitgliedern der Gesellschaft Jesu herrührend galten, welche dieselbe überhaupt so glänzend wie möglich zu machen suchten, beweist er durch den Bericht des Don Ambrosio de Fomperosa y Quintana über die dabei veranstalteten Festlichkeiten sowie durch eine Stelle des Fénix de España selbst (p. 594, 3H), in welcher für jenen Zweck gedichtete dramatische Arbeiten der Jesuiten erwähnt werden. Somit war denn der Don Diego Calleja, der als Verfasser des vorliegenden Schauspiels genannt wird, wohl gewiss ein Jesuit; den San Francisco de Borja, Duque de Gandía schreibt Hartzenbusch dem Stile nach einem andern Jesuiten, dem Padre Pedro de Fomperosa, zu. Allerdings muss sich, wenn wirklich beide Verfasser ein früheres

*) T. IV, p. 682 giebt er die Möglichkeit zu, dass ein Akt von Calderon verfasst sei; aber welcher unterscheidet sich so von den übrigen?

**) Man vergleiche den in ganz analoger Weise auf zwei Theile berechneten Plan des Gran Príncipe de Fez, von dem nur der zweite Theil nicht zur Ausführung gekommen ist.

***) S. dasselbe bei Hartzenbusch, Com. de C. IV, 557.

Werk Calderon's vor Augen hatten, der des Duque de Gandía viel weiter von seinem Original entfernt haben als der des Fénix de España, und das könnte gegen die Annahme des spanischen Gelehrten, der dies selbst hervorhebt, einigermassen zweifelhaft stimmen, allein nichtsdestoweniger behält sie deshalb ihre volle Wahrscheinlichkeit, weil gerade der Dichter des Duque de Gandía (p. 557,3H) auf eine frühere Behandlung desselben Stoffes durch einen berühmten Schriftsteller *(una docta pluma)* hinweist. Der Umarbeitung durch Calleja werden denn wohl besonders manche Stellen des Fénix de España ihr Dasein verdanken, in denen sich das Selbstbewusstsein des Jesuitenordens sehr stark ausspricht. (Vergl. auch Hartzenbusch Vorrede zu seiner Ausgabe des Calderon, t. I, p. XVII.)

Zu S. 456: „In der Vorrede des fünften Bandes giebt Vera Tassis folgendes Verzeichniss von 106 untergeschobenen Schauspielen" u. s. w. Wie aus der Besprechung von Del Rey abajo ninguno hervorgeht, kannte der Verfasser zu der Zeit, wo er diesen Anhang niederschrieb (1822), die höchst merkwürdige Vorrede Calderon's zum vierten Bande seiner Comedias, Madrid 1672 *), noch nicht, in welcher der Dichter selbst ein Verzeichniss ihm fälschlich untergeschobener Stücke aufstellt. Daraus ergiebt sich für eine Anzahl der von Vera Tassis angeführten Dramen die Bestätigung der Unächtheit, nämlich nach dem hier folgenden Katalog für die Nummern 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9 **). 10. 12. 13. 14. 15. 18. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40 (41). 42. 44. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 76. Ausserdem nennt Calderon in dieser Reihe noch Los empeños que se ofrecen, womit ohne Zweifel die interpolirte Recension von Los empeños de un acaso gemeint ist.

Zu S. 457: „La Española de Florencia ist unter Calderon's Namen in: Com. nuev. escog. Duodezima P. Madrid 1659." Wie v. Münch-Bellinghausen S. 58 mittheilt, giebt es von dem zwölften Bande der Comedias nuevas escogidas zwei Ausgaben oder vielmehr zwei Titelblätter, eines von 1658 und eines von 1659, und das Inhaltsverzeichniss des früheren von diesen führt das vorliegende Schauspiel als La estrella de Monserrate auf, legt es aber gleichfalls dem Calderon bei. Vermuthlich hat dabei eine Verwechselung sei es mit dem so benannten Drama des Cristoval de Morales, sei es mit Los desdichados dichosos Statt gefunden.

Zu S. 458: „welcher auf den Titel setzt .... de Don Pedro Calderon, und sorglos folgenden Schluss abdruckon liess" u. s. w. Diese Gedankenlosigkeit rügt Calderon selbst in der oben erwähnten Vorrede zum vierten Theile seiner Comedias.

Zu S. 461: „die tiefsinnige Anlage dagegen und der grösste Theil der Ausführung ist unseres Dichters würdig." Calderon selbst hat in der mehr erwähnten Vorrede Los desdichados dichosos nicht als sein Werk anerkannt.

Zu S. 464: „Industria contra el Poder. Huerta hat noch eines mit gleichem Titel von Lope de Vega." Da Calderon's Amor, honor y poder im 28sten Theile der Comedias de varios autores, Huesca 1634, unter dem Titel La industria contra el poder, y el honor contra la fuerza mit Lope's

*) Sie ist jetzt in Hartzenbusch Ausgabe t. IV, p. 656 abgedruckt. Dass sie dem Verfasser später bekannt geworden ist, beweist das von ihm S. 192 in Hinsicht auf El Conde Lucanor Bemerkte.

**) Dieses scheint wenigstens gemeint zu sein, wenn Calderon San Juan de Dios anführt.

Namen gedruckt ist (s. oben S. 518), so ist vielleicht sowohl hier als Nr. 68 und Nr. 89 nur eine wenig veränderte Recension dieses Drama's gemeint, obgleich es allerdings auch ein von Lope selbst herrührendes Stück desselben Namens (im 24sten Bande seiner Comedias) giebt.

Zu S. 467: „Vera Tassis fand es in Sueltas unter Calderon's Namen." Wie v. Münch-Bellinghausen S. 24 mittheilt, ist Del Rey abajo ninguno auch in dem 42sten Bande der Comedias de diferentes autores, Saragossa 1650, dem Calderon beigelegt. Mit den hier folgenden kritischen Bemerkungen des Verfassers, welcher nach den ihm bekannt gewesenen Stücken des Rojas diesem ein so ausgezeichnetes Drama nicht zutraut, vergleiche man ausser den günstigeren Beurtheilungen des Dichters, welche in neuerer Zeit von Dohrn (spanische Dramen Th. III, S. 157. 357. 364), v. Schack (Bd. III, S. 295 fgg.) und Ticknor (Per. II, Kap. 25) gegeben worden, besonders was Ochoa (Tesoro del teatro español t. IV, p. 338) über denselben sagt: „Es menester considerar que en Rojas parece que se ven dos poetas distintos, — enteramente distintos, no solo en el carácter de sus diferentes composiciones, sino hasta en el estilo y en el lenguage. Dejando aparte á Calderon, á quien ningun otro de nuestros poetas dramáticos aventajó en nada, Rojas iguala si no supera á todos sus rivales en pureza de locucion, y supera á todos sin duda en nervio; su frase es siempre mas concisa y vigorosa; sus expresiones mas castizas y propias, es decir, mas adecuadas á la situacion .... Entiéndase que esto es solo en los dramas buenos de Rojas, en aquellos en que le consideramos como un modelo, y que es tan fácil distinguir de los malos que ni aun el mas rudo principiante puede desconocer su diferencia." Die Frage nach dem Urheber von Del Rey abajo ninguno erledigt sich übrigens dadurch, dass Calderon in dem Verzeichnisse der ihm mit Unrecht zugeschriebenen Dramen auch dieses nennt, so dass es wenigstens nicht von ihm herrühren kann; und der Verfasser, der jene Vorrede offenbar nach der Abfassungszeit dieses Anhangs kennen gelernt hat (s. die vorige Seite), hat auch die hier ausgesprochene Meinung später zurückgenommen; s. S. 213, Anm.

Zu S. 468: „El Texedor de Segovia ist vielleicht in der Sammlung der Dramen des Alarcon" u. s. w. S. die hier folgende Bemerkung.

Zu S. 468: „Auch sind alle Theile beider Schauspiele wie aus einem Guss, und können nicht die Arbeit mehrerer Verfasser sein." Hartzenbusch (Bibl. de aut. esp. t. XX, p. VII; vergl. p. 545 und die von ihm dem Text des Drama's beigefügten Anmerkungen) spricht nach dem Vorgange Gil de Zarate's (s. a. a. O, p. XLVI) den ersten Theil des Webers von Segovia dem Alarcon ab, weil in der von dem Dichter selbst besorgten Ausgabe seiner Schauspiele, Bd. II (Barcelona 1634) nur der zweite Theil unter dem einfachen Titel El Texedor de Segovia abgedruckt ist, weil dieser in einigen Details der Handlung, der Charakteristik und der Personenbezeichnung mit dem ersten nicht übereinstimmt, und weil der erste im Gegensatz zu der vollendet schönen Sprache des zweiten nicht bloss an maasslosen Uebertreibungen des Estilo culto, sondern selbst an einzelnen sprachlichen und metrischen Incorrectheiten leidet. Des zuerst angeführten Umstandes halber muss es wohl als unzweifelhaft gelten, dass der zweite Theil ursprünglich ein für sich bestehendes Drama bildete; ob aber der erste Theil wirklich ohne jede Mitwirkung des Alarcon von einem Andern verfasst ist, wird sich wohl nur auf Grund einer allseitigen Untersuchung der Kunstweise dieses Dichters entscheiden lassen. Im Allgemeinen wäre es wenigstens nicht undenkbar, dass Alarcon selbst in späteren Jahren den Wunsch gehabt hat, die in dem älteren

Schauspiele bloss erzählten früheren Begebenheiten seinem Publikum als eine Art von Einleitung in dramatischer Form vorzuführen, und dass er sich dabei etwa theilweise der Feder eines anderen Dichters bediente. In diesem Falle konnte die dramatische Behandlung leicht Abweichungen in Einzelnheiten erforderlich machen, wie in der Darstellung der Vergiftung der Donna Anna und des Charakters des alten Marques Suero Pelaez. *)

Zu S. 476, Anm.: „dass wahrscheinlich eben dies Drama unter dem Titel Cumplir dos obligaciones im Theil VII des Teatro poetico, Madrid 1654, sich findet." Wie ich durch eine gefällige Mittheilung der Verwaltung der königlichen Bibliothek zu Berlin erfahren habe, ist diese Muthmassung des Verfassers richtig, indem das Cumplir dos obligaciones des siebenten Theils nur unbedeutende Abweichungen von der Obligacion á las mugeres des zweiten Theils zeigt, so dass also hier zu den von Ticknor (Bd. II, S. 565 in Julius Uebersetzung) angeführten Beispielen von Dramen, die in dem Juego de varias doppelt gedruckt sind, noch ein neues hinzutritt. Sein Versprechen, anderswo mehr über dies Stück beizubringen, hat der Verfasser in seinen: Balladen und Romanzen der deutschen Dichter Bürger, Stolberg und Schiller, Berlin 1827, S. 135 erfüllt, wo er nach Aufzählung der früheren Bearbeitungen desselben Stoffes den Inhalt von Guevara's Schauspiel kurz angiebt. Vergl. darüber auch v. Schack, Bd. II, S. 483.

Zu S. 483: „Es giebt ein Yo me entiendo von Lope de Vega, und ich gestehe dass ich glaube .... dass es wirklich nur Ein Yo me entiendo und zwar von Lope de Vega, giebt." Worauf die Notiz über das Yo me entiendo von Lope beruht, habe ich nicht finden können, da dasselbe in den Verzeichnissen des Nic. Antonius, Huerta und v. Schack nicht vorkommt. In seiner älteren Behandlung der untergeschobenen Dramen hatte der Verfasser das Schauspiel noch nicht dem Lope zugeschrieben, sondern es für eine Jugendarbeit Calderon's erklärt, sowie die gleiche Meinung auch in seiner 1819 erschienenen Schrift über die Kirchentrennung von England, S. 25 Anm., ausgesprochen ist, wo er darauf aufmerksam macht, dass sich dieses als das früheste unter allen von den übrigen Jugendwerken durch die ungekünstelte Einfachheit seiner Sprache unterscheide. Es wird den Lesern hoffentlich nicht unwillkommen sein, wenn ich das auf diese Ansicht gegründete frühere Urtheil des Verfassers hier anführe: „Ein Werk voll überschwänglicher Anmuth und Liebenswürdigkeit, aus der frühesten Zeit des Dichters, ja, ich möchte sagen aus seinen Kinderjahren. Die Knospe entfaltet sich eben an den Strahlen der Frühsonne und verkündet sich in Duft und Farbenpracht." In Hinsicht auf die Anrede Belisa's an den Herzog im dritten Akt bemerkt er: „Diese Rede ist in den seltenen dreifüssigen Trochäen und enthält im Keim alle Vorzüge und alle Wunderlichkeiten der vielen ähnlichen in den späteren Stücken." Von gleicher Ansicht war auch L. Tieck ausgegangen, der in einer von dem Verfasser mitgetheilten Bemerkung sich so über das Drama äusserte: „Es ist ungefähr Nadie fie su secreto. Hier sieht man, wie der Meister späterhin den Gegenstand höher nimmt, ihn veredelt, aber ihm auch eine gewisse Mannigfaltigkeit nimmt, eine Rohheit, die manchmal naiv wird und sich noch der zweiten Epoche des spanischen Theaters (unter Lope) anschliesst."

---

*) Vergl. zu der Frage auch F. Denis, Chroniques chevaleresques de l'Espagne et du Portugal t. II (Paris 1839), p. 242, und F. Wolf, Bll. f. litt. Unthltg., Jahrg. 1849, Bd. I, S. 337 Anm.

Jedenfalls wäre es sehr zu wünschen, dass Yo me entiendo, dessen vom Verfasser erwähntes Exemplar sich gegenwärtig im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin befindet, bald durch einen Abdruck allgemein zugänglich würde.

Zu S. 484: „26. August 1635 — denn da starb Lope de Vega." Hinsichtlich der verschiedenen Angaben über Lope's Todestag s. Bibl. de aut. esp. t. XXXVIII, p. XI.

Zu S. 484: „Er hat hier zur unglücklichen Stunde den Pfad der Natur verlassen und sich den Estilo culto aneignen wollen." Auch spanische Litterarhistoriker haben unter besonderer Hinweisung auf eine Stelle in dem Schauspiel Privar contra su gusto darauf aufmerksam gemacht, dass selbst Tirso sich bisweilen dem in seiner Zeit unentfliehbaren Gongorismus, und zwar in seiner ausschweifendsten Form, überlassen hat, s. Xavier de Burgos und Gil de Zarate in Bibl. de aut. esp. t. V, p. XXIX und p. XXXIV.

Zu S. 486, Anm.: „Eine wenig bekannte Bearbeitung der berühmten Novelle des Bandello." Das Drama des Rojas *) ist seitdem nebst einem denselben Stoff behandelnden des Lope de Vega (Los Castelvines y Monteses) auf Tieck's Veranlassung von dem Grafen von Hohenthal-Stetteln herausgegeben worden und erschienen Leipzig 1839.

Zu S. 486: „El Fenix de España. Etwa eine veränderte Recension des San Francisco de Borja?" Ist die oben (S. 528) erwähnte Annahme von Hartzenbusch richtig, dass das uns erhaltene Drama des Calleja El Fénix de España, San Francisco de Borja die Ueberarbeitung eines älteren Stückes von Calderon sei, so passt hierzu diese Muthmassung sehr gut.

Zu S. 487: „Dieser Titel: Sexta P. u. s. w., ist abermals ein Buchhändlerbetrug." Hiermit stimmt völlig überein, was v. Münch-Bellinghausen S. 55. 56 über diesen Druck mittheilt.

Zu S. 488: „So ist auch dies Schauspiel geschrieben noch bei Lope's Leben" u. s. w. Wie v. Schack, Bd. III, S. 377, bemerkt, um das Jahr 1620, denn um diese Zeit belief sich die Zahl von Lope's Komödien auf neunhundert (nach dem Prolog zum vierzehnten Bande und der Dedikation des Verdadero amante).

Zu S. 492: „Conde de Sex." Ochoa theilt im Tesoro del teatro español t. V, p. 98 ein Drama dieses Namens mit, das er nach einer allgemein geglaubten Tradition dem Könige Philipp IV. zuschreibt. Vergl. über dasselbe Lessing, Hamb. Dramaturgie Bd. 2, St. 60—68.

Zu S. 495: „Enfermar con el remedio." Der überaus schülerhafte erste Akt dieses Schauspiels, das jetzt ebenso wie die übrigen dieser Kategorie in Hartzenbusch Ausgabe zugänglich ist, trägt gewiss mit Unrecht Calderon's Namen.

Zu S. 495: „El mejor amigo el muerto." Dieses Schauspiel, dessen erster Akt von Luis de Belmonte und dessen zweiter von Francisco Rojas herrührt, während den dritten nach der Ueberlieferung wie nach der unverkennbaren Eigenthümlichkeit des Stils Calderon verfasst hat, hat Hartzenbusch (IV, 661) wegen einer Anspielung, welche er darin zu finden glaubte, in das Jahr 1610 gesetzt, eine Annahme, nach welcher Calderon im Alter von zehn Jahren nicht allein als dramatischer Dichter thätig gewesen wäre, sondern auch schon seinen individuellen Stil in vollster Ausprägung gezeigt hätte. Er sagt nämlich, es müsse das Stück bei einer festlichen Gelegenheit aufgeführt worden sein, welche durch das im

*) Los bandos de Verona.

zweiten Akte zu Ehren der englischen Königin Clarinda gefeierte Maskenfest angedeutet werde und auf welche sich die Worte des dabei gesungenen Liedes (p. 481, 2 H) beziehen:

Años cumple el cielo,
Y para imitar
Los cielos, Clarinda
Cumple un año mas.

Von den Geburtstagen spanischer Königinnen zu Calderon's Zeit aber könne damit nur der der Gemahlin Philipp's des dritten, Margaretha, gemeint sein, indem das Zusammenfallen desselben mit dem Geburtstage des Himmelskönigs, dem 25sten December, durch jene Worte hervorgehoben werden solle: da nun Margaretha im Oktober 1611 gestorben, so müsse dieses Schauspiel spätestens zu der Feier am 25sten December 1610 bestimmt gewesen sein. Nun aber konnte wohl schwerlich Christus als Himmelskönig so mit dem Himmel identificirt werden, dass man den Weihnachtstag schlechtweg als Geburtstag des Himmels bezeichnete; eher liesse sich noch bei dem Ausdruck *Años cumple el cielo* an die Neujahrszeit denken; aber dem Zusammenhange nach soll wohl die geschraubte und zugespitzte Sentenz nichts weiter heissen, als dass der Geburtstag Clarinda's für ihre Unterthanen eine gleich wichtige Zeiteintheilung begründe wie die Bewegung des Himmels. Ausserdem nöthigt wenigstens nichts, dem zur Geburtstagsfeier Clarinda's veranstalteten Maskenfeste und den Gesängen dabei eine Beziehung auf eine festliche Gelegenheit zu geben, welcher die Aufführung des Drama's selbst diente, da dieselben nicht, wie sonst in solchen Fällen das Gewöhnliche ist*), am Anfang oder am Schlusse angebracht sind, sondern im zweiten Akt, also in der Mitte des Ganzen: ja, es tritt noch ein Umstand hinzu, der eine solche Beziehung anzunehmen geradezu verbietet. Es macht sich nämlich kurz vor der von Hartzenbusch hervorgehobenen Stelle (p. 481, 1) der Gracioso darüber lustig, dass man das Aelterwerden einer Dame festlich begehe: würde hier unter Clarinda's Namen eine spanische Königin an ihrem Geburtstage gefeiert, so hätte sicherlich kein Hofdichter einen solchen Scherz sich erlaubt. Demnach hat man schlechterdings keinen Grund, diese Arbeit in eine so frühe Lebenszeit Calderon's zu setzen und damit schon in die Regierungszeit Philipp's III. ein eigentliches Hoffest mit dramatischen Vorstellungen zu verlegen, wie es sonst gar nicht im Geschmacke dieses Fürsten gewesen zu sein scheint, wenn er auch bereits Schauspielaufführungen gewöhnlicher Art in seiner Nähe veranstalten und zu diesem Zwecke in dem Alcazar zu Madrid und den Casas de tesoro Bühnen errichten liess. (S. v. Schack, Gesch. d. dram. Lit. u. K. in Sp. II, 137 und Nachtrr. S. 26.)

Zu S. 495: „es giebt noch ein Monstruo de la Fortuna de tres Ingenios im siebenten Theile des Juego de Varias." Wie v. Münch-Bellinghausen S. 57 angiebt, ist diese Comedia de tres Ingenios des siebenten Bandes keine andere als Lope de Vega's Reina Juana de Nápoles, und ihre Bezeichnung als „El Monstruo de la Fortuna, de tres Ingenios" offenbar nur durch eine Verwechselung mit dem hier besprochenen Drama entstanden.

*) Eine Ausnahme bildet allerdings die mehr zu fühlende als zu beweisende Anspielung auf die Festveranlassung in Las manos blancas no ofenden IV, 185, 1K; III, 300, 1H (s. oben S. 513). Hier würde übrigens die Vergleichung Clarinda's mit der Königin Margaretha auch deshalb sehr wenig passen, weil in dem weiteren Fortgange des angeführten Gesanges der zukünftige Gatte Clarinda's *(El dueño que espera Tal dicha lograr)* erwähnt wird.

Zu S. 498: „Wer den zweiten Akt geschrieben, ist mir unbekannt, die Sprache deutet auf Nachahmung der Ziereréien des Montalvan.“ Dass Montalvan selbst der Verfasser des zweiten Aktes von El monstruo de la fortuna ist, geht aus einer von Hartzenbusch (IV, 669) zunächst zum Zwecke der Zeitbestimmung *) beigebrachten Stelle in Tirso de Molina's Del enemigo el primer consejo deutlich hervor, in welcher auf Montalvan als Bearbeiter des hier behandelten Stoffes angespielt wird **): *Ni á Angélica el paladin .... Á Perez la Lavandera, Á erizo breva ó madroño Causan tan grandes cuidados.* Hartzenbusch giebt daher auch diesem zweiten Akte ohne Weiteres Montalvan's Namen, ohne dabei, wie es scheint, der Autorität einer älteren Ausgabe zu folgen: wenigstens enthält (eine Notiz, die ich gütiger Mittheilung der Verwaltung der königlichen Bibliothek zu Berlin verdanke) auch der 24ste Band der Comedias escogidas den Namen seines Verfassers nicht.

*) Da Del enemigo el primer consejo 1633 im dritten Bande der: Comedias del Maestro Tirso de Molina gedruckt ist, so muss El monstruo de la fortuna zu dieser Zeit schon bekannt gewesen sein.

**) Bibl. de aut. esp. t. V, p. 655, 1.

Register.*)

A. Register der Comedias Calderon's.

Acaso (el) y el error. 451. 511. 527.
Afectos de odio y amor. 183. 91. 182. 411. 514.
Agradecer y no amar. 149. 323. 510.
Alcaide (el) de sí mismo. 140. 158. 510. 512.
Alcalde (el) de Zalamea. 227. 239. 367. 479. 487. 516.
Amado y aborrecido. 320. 91. 256. 340. 396. 522. 526.
Amar despues de la muerte. 238. XXXI. 397. 451. 465. 517.
Amigo, amante y leal. 145. 49. 214. 245.
Amor, honor y poder. 248. 76. 372. 380. 507. 518. 519. 529.
Ántes que todo es mi dama. 104. 7. 17. 37. 45. 65. 76. 115. 157. 194. 219. 281. 287. 384. 411. 509. 511.
Apolo y Climene. 336. 201. 225. 268. 326. 352. 523.
Argénis y Poliarco. 282. 54. 92. 326. 337.
Armas (las) de la hermosura. 272. 206. 326. 342. 440. 519.
Á secreto agravio secreta venganza. 253. 45. 54. 144. 215. 246. 268. 317. 354. 518.
Astrólogo fingido (el). 41. 26. 215. 316. 317. 340. 355. 357. 505.
Auristela y Lisidante. 182. 91. 171.
Aurora (la) en Copacabana. 401. XXVII. XXIX.

Banda (la) y la flor. 139. XV. 18. 76. 138. 163. 354. 355. 494. 510.
Basta callar. 167. 176. 193. 205. 511.
Bien vengas, mal. 38.

Cabellos (los) de Absalon. 257. 412. 413. 519.
Cada uno para sí. 100. 34. 45. 55. 79. 352.
Cadenas (las) del Demonio. 428. XXXI. 367. 451.

*) Die vier alphabetisch geordneten Register, welche hier folgen, sind nach der Verschiedenheit der Gesichtspunkte gesondert, die der Leser bei der Benutzung des Buches im Auge haben kann. Das erste Register weist die Besprechungen der Comedias Calderon's nach: darin bezieht sich immer die grösser gedruckte Zahl auf die zusammenhangende Behandlung, die übrigen auf gelegentliche Anführungen eines Stückes oder auch einzelner Stellen desselben. Das zweite soll dem Litterarhistoriker zum Wegweiser in den mannigfachen sonstigen Erwähnungen von Schriftstellern und Schriftwerken dienen, nebenbei vielleicht auch dem Erklärer anderer spanischer Dichter, deren Worte zur Vergleichung mit Versen Calderon's angezogen sind. Mit Hülfe des dritten kann sich der zurecht finden, der auf den Sprachgebrauch und die Poetik Calderon's sein Augenmerk richtet und die hierfür sich ergebenden Resultate der Erklärung aufsucht; das vierte ist den interessantesten der zufällig berührten Realien gewidmet.

Carro (el) del cielo. 8. 451. 452.
Casa con dos puertas mala es de guardar. 15. 82. 119. 202. 339.
Castillo (el) de Lindabrídis. 285. 281. 396. 520.
Céfalo y Pócris. 348. 323. 371.
Celestina (la). 451.
Celos aun del aire matan. 333. XXIV. XXVIII. 348.
Certámen de amor y celos. 451. 452.
Cisma (la) de Inglaterra. 391. XXIX. XXXII. 54. 339. 366. 379. 446.
Conde (el) Lucanor. 191. 143. 321. 326. 462. 515.
Condenado (el) de Amor. 452. 524. 525. 528.
Con quien vengo, vengo. 76. 45. 54. 104. 475. 508.
¿Cuál es mayor perfeccion? 119. 26. 34. 75. 91. 162. 194. 255. 300. 301. 367. 372.

Dama (la) duende. 19. 18. 19. 30. 43. 50. 59. 60. 64. 136. 152. 162. 201. 206. 225. 315. 339. 436.
Darlo todo y no dar nada. 269. 161. 192. 311. 519.
Dar tiempo al tiempo. 109. 193. 281. 316. 321.
Desagravios de María. 452. 528.
Desdicha (la) de la voz. 112. 509.
De una causa dos efectos. 185. 357. 514.
Devocion (la) de la Cruz. 369. XXVIII. 3. 127. 236. 280. 427. 525.
Dicha y desdicha del nombre. 177. 176. 321. 323. 368. 514.
Don Quijote de la Mancha. 451. 527.
Dos amantes (los) del cielo. 441. XXXI. 139. 163. 221. 351. 367. 435.
Duelos de amor y lealtad. 275. 53. 343. 520.

Eco y Narciso. 317. 119. 264. 311. 397. 521. 522.
Empeños (los) de un acaso. 80. 18. 34. 45. 231. 411. 508. 511. 527. 529.
Encanto (el) sin encanto. 56. 26. 53. 136. 162. 181. 194. 310. 311. 397.
En esta vida todo es verdad y todo mentira. 355. 339. 353. 367. 524.
Escondido (el) y la tapada. 60. 26. 45. 104.
Estatua (la) de Prometeo. 333. XXIV. XXIX. 33. 163. 247. 281. 316. 426. 523.
Exaltacion (la) de la Cruz. 385. XXVIII. XXIX. 321. 451. 524. 525.

Fiera (la), el rayo y la piedra. 324. 182. 202. 225. 514. 522.
Fieras afemina amor. 345. 4. 98. 175. 278. 523.
Fineza contra fineza. 339. 269. 345. 357. 440. 520.
Fortunas de Andrómeda y Perseo. 328. 522.
Fuego de Dios en el querer bien. 116. 18. 75. 219. 509.

Galan (el) fantasma. 134. 45. 91. 108. 162. 171. 193. 238. 256. 315. 323. 340. 510. 512.
Golfo (el) de las Sirenas. 321. 50. 324. 352. 514. 522.
Gran Cenobia (la). 244. 3. 4. 68. 98. 166. 233. 247. 280. 355. 368. 396. 437.
Gran Príncipe (el) de Fez. 404. XXVI. XXVII. XXXI. 161. 192. 264. 328. 352. 353. 367. 427. 435. 509. 526. 528.
Guárdate de la agua mansa. 83. XV. 45. 49. 50. 161. 194. 411. 487.
Gustos y disgustos son no mas que imaginacion. 231. 91. 160. 238. 516. 517.

Hado y divisa de Leonido y Marfisa. 296. 9. 192. 201. 225. 295. 323. 452. 521.
Hija (la) del aire. 358. 127. 524.
Hijo (el) del Sol, Faeton. 338. 523.
Hijos (los) de la fortuna. 287. 215.
Hombre pobre todo es trazas. 69. 41. 44. 45. 162. 280. 353. 354. 355. 372. 435. 507.

Jardin (el) de Falerina. 292. 41. 157. 299. 501. 521.
Josef (el) de las mugeres. 432. XXXI. 60. 91. 99. 185. 402. 453.
Júdas Macabeo. 246. 4. 54. 200. 280.

Lances de amor y fortuna. 128. 25. 26. 54. 140. 194.

Laurel (el) de Apolo. 343. 157. 205. 319. 523.
Luis Perez el Gallego. 200. XXXIII. 104.

Maestro (el) de danzar. 88. 215. 255. 326. 339. 357. 411. 427. 511.
Mágico prodigioso (el). 436. XXVIII. XXXI. 8. 187. 246. 256. 311. 426. 427. 435. 526.
Manos blancas (las) no ofenden. 175. XV. 119. 126. 157. 170. 171. 182. 264. 342. 347. 512. 513. 514.
Mañanas de abril y mayo. 46. 45. 91. 92. 246. 352. 506.
Mañana será otro dia. 65. 8. 126. 486. 506.
Mayor encanto (el) amor. 307. 25. 34. 192. 323. 324. 326. 397. 426. 435. 521.
Mayor monstruo (el) los celos. 260 32. 54. 397. 412. 426. 519.
Médico (el) de su honra. 208. 45. 54. 100. 144. 194. 237. 253. 254. 255. 269. 337. 339. 367. 486. 515.
Mejor está que estaba. 34. 7. 30. 33. 34. 84. 193. 194. 268. 281. 353. 354.
Monstruo (el) de los jardines. 315. 521.
Muger, llora, y vencerás. 188. 148. 366. 514.

Nadie fie su secreto. 163. 169. 451. 527. 531.
Ni Amor se libra de amor. 311. 132. 315. 367. 500. 521.
Niña (la) de Gomez Arias. 221. 7. 27. 187. 201. 207. 220. 242. 301.
No hay burlas con el amor. 96. 45. 79. 127. 162. 206. 301. 324. 353. 509.
No hay cosa como callar. 74. 34. 45. 55. 69. 200.
No siempre lo peor es cierto. 85. 25. 55. 68.

Para vencer á amor, querer vencerle. 152. 75. 138. 182. 205. 510.
Peor está que estaba. 27. 69. 87. 104. 118. 119. 126. 219. 225. 246. 316. 337. 344. 352. 357.
Pintor (el) de su deshonra. 144. 501. 510.
Postrer duelo (el) de España. 215. 49.
Primero soy yo. 92. 7. 18. 26. 34. 92. 170. 193. 337. 511.
Príncipe constante (el). 381. XVII. XXIX. 3. 54. 108. 125. 157. 166. 252. 269. 323. 367. 396. 404. 518.
Puente (la) de Mantible. 279. XVI. 3. 4. 54. 72. 99. 166. 191. 236. 326. 353.
Purgatorio (el) de San Patricio. 420. XXVIII. 54. 245. 281. 326. 344. 369. 437. 526.
Púrpura (la) de la rosa. 325. 133. 520. 522.

Saber del mal y del bien. 202. XI. 54. 162. 226. 252. 281. 339. 352. 427. 511. 515.
Sacrificio (el) de Efigenia. 452. 528.
San Francisco de Borja. 452. 451. 486. 528. 532.
Secreto (el) á voces. 161. XV. 4. 41. 70. 95. 166. 169. 171. 185. 276. 337. 368. 380. 411. 435. 511. 526.
Segundo Scipion (el). 274. 138. 270. 520.
Señora (la) y la criada. 157. 451. 527.
Sibila (la) del Oriente. 412. XXVIII. 371. 451. 501. 527.
Sitio (el) de Bredá. 196. 50. 54. 96. 176. 195. 245. 326. 353. 412. 515.

Tambien hay duelo en las damas. 50. 200. 284. 301. 353. 384. 506.
Tres afectos (los) de amor. 176. XVI. 192.
Tres justicias (las) en una. 236. XXIX. 34. 127. 451. 516.
Tres mayores prodigios (los). 302. 54. 60. 163. 300. 346. 352. 354. 521.

Un castigo en tres venganzas. 172. 465, 512.

Vida (la) es sueño. 350. 3. 54. 91. 95. 177. 192. 206. 317. 336. 337. 349. 355. 432. 446. 489. 524. 527.
Vírgen (la) de la Almudena. 451. 527. 528.
Vírgen (la) de los remedios. 451. 527.
Vírgen (la) del Sagrario. 372. XXVIII. XXX. 54. 138. 339. 525.
Vírgen (la) de Madrid. 452. 528.

Yo me entiendo, s. B, Vega.

B. Register der sonst erwähnten Schriftsteller und Schriftwerke.

Alarcon.
Siempre ayuda la verdad. 517.
El tejedor de Segovia. 468. 530.
Alfaro. 491.
Alfonsus, Petrus, s. Disciplina clericalis.
Alvarez, Luis. 32. 357.
Amadis von Griechenland. 149. 206.
Apontes. 4. 8. 277. 452. 506.
Ariosto. 138. 170. 183. 295. 300. 310. 424.
Aristophanes. 183.
Aristoteles. 310.
Arlichino finto Principe. 142. 510.
Avianus. 138.

Bandello. 226. 234. 251. 275. 457. 486. 518.
Barclai. Argenis. 282.
Barlaam und Josaphat. 351. 353. 489.
Beaumont. 6.
Belianis von Griechenland. 92.
Boccaccio. 121. 187. 493. 497. 522.
Boisrobert 31. 133. 510.
Bojardo. 295. 299. 344.
Boscan. 24. 108.
Bouterwek. 9.
Brant, Sebastian. 157.

Caballero del Febo. 287.
Caballero de Olmedo. 256.
Calderon.
Art zu arbeiten. 75. 133. 267. 326.
Autos. 500. XXVII. XXXIII. 7. 440. 469. 485. 521. 527. 528.
Betrachtungsweise der Ehe. 60. 90. 126. 213. 253. 423.
Gelehrsamkeit ihm mangelnd. 189. 245. 265. 273. 337. 378. 379. 437. 522. 524.
Hofdichter. 6. 14. 84. 177. 274. 303. 333. 343. 345. 523. 525.
Mythische Behandlungsart d. Geschichte. 137. 155. 182. 184. 204. 238. 273.
Politische Ansicht. 242. 260. 326. 525.
Priester. 366. 509.
Religiöse Ansicht. XXXI. 195. 398. 409. 410. 412. 515.
Selbstbeurtheilung. 98. 104. 115. 140. 171. 182. 514.
Spottet über den Estilo culto. 50. 73. 76. 99. 122. 284. 349. 368. 447.
Tratado de la pintura. 145. 324.
Verzeichnet die ächten und die untergeschobenen Schauspiele. 451. 527. 529. 530.
Calleja. 455. 528.
Calprenede. 183.
Camoens. 33. 255. 382.
Campo, Manuel del. 458. 461. 529.
Cancionero general. 264.
Candamo, Bances. 163. 251.
Castro, Guillen de. 458. 527.
Cent nouvelles Nouvelles. 255.
Cento novelle antiche. 446. 526.
Cervantes. 19. 132. 242. 332. 371.
El celoso Estremeño. 65.
El curioso impertinente. 19. 132. 202. 268.
Don Quijote. 7. 83. 133. 171. 176.
El licenciado Vidriera. 56.
La Numancia. 200.
Pérsiles y Sigismunda. 290.
Cinthio. 255.
Coello, Antonio de. 320. 492.
Comedias de tres ingenios. 495.
Circe y Polifemo. 495.
Enfermar con el remedio. 495. 532.
La fingida Arcadia. 495. 526.
La Margarita preciosa. 495. 519.
El mejor amigo el muerto. 193. 495. 532.
El monstruo de la fortuna. 495. 75. 534.
El pastor fido. 320. 495.
El privilegio de las mugeres. 495. 519.
Tambien la afrenta es veneno. 517.
Corneille, Peter.
Héraclius. 524.
Sanche d'Aragon. 24.
Corneille, Thomas.
Le Charme de la voix. 115. 506.
Les Engagemens du Hazard. 82. 506. 508.
Le Feint Astrologue. 43. 44. 506.
Le Géolier de soi-même. 142.
Les Illustres Ennemis. 518.
Timocrate. 183.
Cubillo, Alvaro. 528.

Cueva, Juan de la. XXIII.
Cyprianus, *Μετάνοια*. 438.

Damiani, Petrus. 207. 515.
Dante. 424. 426. 435.
Davie, Adam. 415.
Decker, Thomas. 324.
Digby. 31. 37. 87.
Disciplina clericalis. 121.
Dorat. 290.

Enriquez Gomez. 469. 477. 478.
Eustathius. 331.

Fierabras. 279. 520.
Figueroa, Diego und Jose de. 314. 464.
Fletcher. 6.
Fomperosa, Pedro de. 528.
Fortunatus, Volksbuch. 424.
Französische Prosaisten. 171.

Garcilaso. 108. 138. 157. 384.
Genetay. 290.
Gesta Romanorum. 205. 236. 273. 315.
Gongora. 5. 245. 339. 397. 493. 511. 525.
Göthe.
  Braut von Korinth. 26.
  Faust. 435. 439.
Gottsched. 270.
Gozzi. 162. 235. 318.
Guarini. 320.
Guerino Meschino. 424.
Guevara, Luis Velez de. 463. 476. 531.

Hardy, Alexander. 290.
Hauteroche. 23.
Heliodor. 289.
Heptameron. 255.
Hita, Gines Perez de. 226.
Homer. 310.
Huerta, Antonio de. 152.
Huerta, Vicente Garcia de. 14. 15. 26. 38. 83. 126. 230. 455. 456. 486. 506.

Jacobus a Voragine, s. Legenda aurea.
Joannes Damascenus, s. Barlaam und Josaphat.
Joannes Junior, s. Scala coeli.

Lai de Narcisus. 319.
Legenda aurea. 143. 341. 373. 385. 424. 427. 444. 447.
Leon, Fernandez de. 455. 528.
Lessing. Emilia Galotti. 214. 217.
Libanius. 133.
Linguet, s. Théâtre Espagnol.
Livius. 275.
Luzan. 38.
Lyly, John. 271.

Manuel, Don Juan. 192. 515.
Marie de France. 424. 493.
Marini, Giovanni Ambrogio. 183.
Marino, Giambattista. 5.
Marra, Michele della. 80.
Marston, John. 487.
Massinger. 278.
Matos Fragoso. 469.
Mendoza, Antonio de. 488. 532.
Mendoza, Diego Hurtado de. 91.
Mira de Mescua. 24.
  Amor, ingenio y muger. 73. 463.
  El Conde Alarcos. 24.
  Hero. 24.
  El palacio confuso. 24. 161.
  La rueda de la fortuna. 357. 524.
  La tercera de sí misma. 457.
Moliere. 99. 470.
Monroy, Cristoval de. 464.
Montalvan, Juan Perez de. 175. 492. 498. 534.
  Como padre y como Rey. 492.
  De un castigo dos venganzas. 174.
  Los hijos de la fortuna. 290.
  El Polifemo. 479.
  La puerta Macarena. 213.
  Sanson. 509.
  Vida y Purgatorio de San Patricio. 424.
Montemayor. 25.
Morales, Cristoval de. 25. 462. 466.
Moreto. 458.
  La cena del Rey Baltasar. 485.
  De fuera vendrá. 26. 45. 75. 284. 301.
  El Enéas de Dios. 321.
  Industrias contra finezas. 311.
  El lindo Don Diego. 46. 79.
  Lo que puede la aprehension. 115.
  El parecido en la corte. 24. 55. 213.
  Los siete durmientes. 49.
  Trampa adelante. 26. 92. 300.
  El valiente justiciero. 212.
Mysterien, französische. 418.

Nasarre, Blas de. 9.

D'Orso, Angiola. 80.
D'Ouville. 23.
Ovid.
Fasti. 337.
Metamorphoses. XXIV. 157. 317. 329. 330. 338. 441.
Remedia amoris. 138. 156.

Paracelsus. 331.
Perceval le Gallois. 256.
Philipp IV. als Dichter. 170. 532.
Plato. 351.
Porta, Giambattista. 45.

Quevedo. El gran tacaño. 256.
Quinault. 133. 506. 509. 510.

Robert. Trésor de l'ame. 424.
Robert der Teufel, Volksbuch. 143.
Rojas, Agustin de. El viage entretenido. 418.
Rojas, Francisco de. 486. 498. 530.
Los bandos de Verona. 486. 532.
Cada cual lo que le toca. 486.
Del Rey abajo ninguno. 213. 467. 530.
Donde hay agravios, no hay celos. 40.
Entre bobos anda el juego. 40.
Lucrecia y Tarquino. 24.
Romancero general. 75. 284. 519.
Rosete, Pedro. 23.
Roxas, s. Rojas.

Salgado, Francisco. 152.
Sancta Clara, Abraham. 370. 385.
Scala coeli. 351. 370.
Scarron. 40. 87. 133. 142. 510.
Schiller. Handschuh. 226.
Schlegel, A. W. v. 9. 14. 270.
Scholvin, Johannes. 290.
Scott, Walter. 99.
Secretum secretorum. 205.
Shakspeare.
Mit Calderon verglichen. 4. 6. 199. 400.
Coriolan. 274.
Cymbeline. 74. 357.
Ende gut, Alles gut. 245.
Heinrich der fünfte. 184.
Heinrich der sechste Th. 3. 6.
Heinrich der achte. 398. 400.
Komödie der Irrungen. 366.
Richard der zweite. 6. 218.
Richard der dritte. 6. 365.
Romeo und Julia. 486.
Was ihr wollt. 457.
Wintermärchen. 332.
Edward the third. 519.
Locrine. 379.
Sieben weise Meister, türkische. 461.
Sismondi. 10.
Solis, Antonio de. 320. 489. 519.
Soto, Luis Barahona de. 132.
Strange Discovery. 290.
Syntipas. 121.

Tasso. 310. 341. 346.
Tausend und eine Nacht. 350.
Théâtre Espagnol. 38. 64. 87. 230. 456.
Tieck. 79. 273. 473. 531.
Tirso de Molina. 470. 484. 532.
El castigo del: Pensé que. 27. 469.
Los cigarrales de Toledo. 488.
El condenado por desconfiado. XXVII. 526.
El convidado de piedra. 49.
Del enemigo el primer consejo. 534.
Prueba de amor y amistad. 484.
Quien calla otorga. 470.
La venganza de Tamar. 519.
La ventura con el nombre. 512.
El vergonzoso en palacio. 511.
Tuke. The Adventures of Five Hours. 456.

Vega, Lope de. XXVI. 5. 123. 279. 281. 327. 372. 396. 447. 483. 484. 488. 532.
El Adonis. 327.
El Alcalde de Zalamea. 230. 516.
Las Amazonas. 489.
Arauco domado. 404.
Arte nuevo de hacer comedias. XXIV.
Autos. XXVII.
Aventuras de D. Juan de Alarcos. 24.
El casamiento en la muerte. 483.
Los Castelvines y Monteses. 532.
El castigo sin venganza. 524.
Corona trágica. XXXII.
La Dorotea. 25. 112. 152. 266. 366.
La fianza satisfecha. XXVII. 490.
La Filomena. 284.
Las fortunas de Diana. 193.

Las grandezas de Alexandro. 271.
El guante de Doña Blanca. 226. 382.
La hermosura de Angélica. 132.
La industria contra el poder. 530.
El jardin de Falerina. 295.
Justa poética de San Isidro. 519.
Loa sacramental de los títulos de las comedias. 519.
El maestro de danzar. 90.
La mas prudente venganza. 255.
El médico de su honra. 515.
Los melindres de Belisa. 99.
La moza del cántaro. 272.
La niña de plata. 212. 515.
No son todos ruiseñores. 493.
El palacio confuso. 24.
Los palacios de Galiana. 102.
El peregrino en su patria. 207. 379. 500.
El Perseo. 332.
Psíques y Cupido. 314.
La Reina Juana de Nápoles. 533.
La Reina María. 516.
La Semíramis. 365.
El valiente Cespedes. 96. 476.
El vellocino de oro. 306.
Yo me entiendo. 483. 531.
Velazquez, Luis Josef. 9.
Vera Tassis. 3. 7. 8. 192. 452. 456. 490.
Villegas. 474.
Virgil. 41. 137. 225. 310. 415.
Virues, Cristoval de. 365.
Voltaire. 267.

Wycherley. 9.

Zayas, Maria de. 98. 316. 521.

C. Register des Sprachgebrauchs und Dichtergebrauchs.

Akademien für Liebesfragen. 69. 177. 435. 526.
Anachronismen. 225. 235. 307. 379. 390. 441. 447.

Duelo, Bedeutung des Worts. 53.

Einheiten des Dram'a. 15. 90.
Estilo culto. 4. 5. 166. 447. 465. 473.

Figuron. 83. 227. 487.

Gleichnisse.
Geographische. 187.
Geschichtliche. 268. 426.
Grammatische 91.
Auf Himmel und Gestirne bezügliche. 192. 194. 281. 326. 426.
Von der Jagd hergenommene. 163.
Naturgeschichtliche. 54. 76. 99. 138. 206. 215. 269. 344. 353. 355.
Vom Theater hergenommene. 44. 133. 206. 352. 357. 410.
Glossen, s. Metrisches.
Gracioso. 6. 45.

Hymenäus, nachgeahmt. 317.

Jagdbeschreibungen. 192.

Letras 264. 397. 412.
Accion lograda en el susto. 170.
Ambos nos criamos juntos. 156. 511.
Aprended, flores, de mí. 19. 207. 339. 397.
En un infierno los dos. 397.
O loca esperanza vana. 264. 412.
Solo el silencio testigo 58. 311. 473.
Ven, muerte, tan escondida. 264. 519.

Mentis, Redensart. 256.
Metrisches.
Anapästische Maasse. 335.
Glossen. 397.
Jambische Maasse. 46. 233. 335. 396.
Oktaven. 379. 396.
Sonette. 108.
Terzinen. 396.
Trochäische Maasse. 55. 151. 458. 469. 531.

Novela, Bedeutung des Worts. 34.

Observanzen der Dramatiker. 71. 127. 137. 185. 368.

S, vier, spanischer Witz. 132. 315.
Serafina, Bedeutung des Namens. 59. 144. 170. 511.
Sonette, s. Metrisches.

Sprüchwörter und sprüchwörtliche Redensarten.
Agráges. 41.
Andar de ceca en meca. 410.
Á perro viejo no hay tus tus. 368.
Á Roma por todo. 161.
Asirse de la espada. 342.
Á un traidor dos alevosos. 194.
Bamba. 55.
Barrabas. 380.
Bien vengas, mal, si vienes solo. 40.
Buena Pascua te dé Dios. 221.
Caerse la casa á cuestas. 301.
Casa con dos puertas etc. 18.
La codicia rompe el saco. 466.
Con quien vengo, vengo. 79. 100. 287.
Consejo muda el prudente. 357.
Corriente y moliente. 301.
Dares y tomares. 160.
Dar tiempo al tiempo. 111. 321.
De buen Moro buen Cristiano. 411.
Del enemigo el primer consejo. 194.
Dimes y diretes. 160.
En Castilla el caballo lleva la silla. 231.
Entre bobos anda el juego. 40.
Estar para firmar. 156.
Fuego de Dios. 18. 119.
Fué Troya. 41.
La gala del nadar etc. 231.
Hacer del ladron fiel. 337.
Hasta las aras. 268.
Hijo de vecino. 326.
Irse por novillos. 163.
Lúnes. 231.
Macías. 75.
Manos blancas no ofenden. 175. 342. 347.
Mañana será otro dia. 68.
No estorbarás. 92.
No hay mal etc. 26.
Pender de un hilo. 193.
Primero soy yo. 18. 95. 162.
Quien pensa que no quiere etc. 123. 372.
Los Reyes hacen palacios. 214.
Sacar fuerzas de flaqueza. 301.
Salamanca. 73.
Tambien hay duelo en las damas. 53.
Un poco te quiero, Ines. 55.
Vinorre. 447.
Zamora. 112.

Volkslieder bei Calderon. 27. 112. 115. 143. 191. 193. 201. 207. 211. 220. 225. 231. 252. 313. 339. 371. 384. 515.
Vorbedeutungen bei Calderon. 56. 367. 525.

Wortspiele. 19. 55. 119. 123. 143. 148. 160. 188. 200. 218. 231. 247. 269. 280. 323. 339. 342. 352. 354. 355. 439. 447. 519. 524.

D. Register des Geschichtlichen, Sagengeschichtlichen und Sittengeschichtlichen.

Abencerragen. 296.
Aberglaube. 25. 75.
Abindarraez. 25.
Alexander Farnese. 166.
Anna Bullen. 398.
Aermel, zum Verstecken dienend. 354.
Astrologie. 46. 76. 316.

Bahrrecht. 256.
Balthasar, Infant. 18. 23. 139.
Buch, auf den Kopf gelegt. 446.
Bühneneinrichtungen. 64. 79. 286. 323. 328. 345. 523.

Carlos, Infant. 139.
Censur. 328.
Cortesanos. 411.

Dämon.
Darstellung desselben. 440.
Fährt in die Leichname Verstorbener. 435. 453.
Dialekt.
Altspanischer. 474.
Bäurischer. 160.
Catalonischer. 145.

Elisabeth, s. Isabella.

Ferdinand, Infant. 139.
Feuergewehr, gefürchtet. 39.
Flandern, Krieg daselbst. 45. 225.
Frohnleichnamsspiele. 281. 352.
Fuenterabia, Sieg daselbst. 74.

Galicierinnen. 75.
Gelves. 383. 525.
Gottesurtheile. 218. 220.

Heilige, schweben über der Erde. 373.
Hermandad. 191.
Herodes, Figur der Mysterien. 266.
Hipocras. 284.
Hypochondrie als Mode. 269.

Iole, mit Omphale vertauscht. 346.
Isabella, Gemahlin Philipp's IV. 18. 381. 525.

Jesuitenorden. 412. 455. 528.
Johann von Oesterreich. 103. 331. 518. 520. 523.
Johannisfeier. 59.
Jude, ewiger. 152.

Karl II. von Spanien. 274. 277. 343. 347. 455. 520.
Karl V. 96.
Köpfe, weissagend. 447.
Kreuz, seine Zusammensetzung. 416.
Kreuzeszeichen, Wirkungen desselben. 370.
Kutschen. 49.

Lerma, Herzog. 68. 506.

Madrid, Eindruck der Stadt. 45. 72.
Margaretha Theresa, Infantin. 322. 346.
Maria Anna, Schwester Philipp's IV. 37. 84. 494.
Maria Anna, Gemahlin Philipp's IV. 83. 175. 322. 345. 519. 523.
Maria Antonia von Oesterreich. 346.
Maria Theresa, Infantin. 85. 302. 322. 325. 343.
Märtyrererscheinungen im Kriege. 385.
Märtyrerthum, ersetzt die Taufe. 447.
Maskenfeste. 74. 145. 181.
Meth. 300.
Musikalischer Geschmack. 317.

Naturgeschichte, sagenhafte. 99. 148. 205. 215. 238. 246. 344. S. auch C, Gleichnisse.

Olivares, Herzog. 19. 196. 485. 525.
Olivares, Herzogin. 302.
Oliver. 92.
Orakel. 246. 441.

Pedro, Könige des Namens. 212. 235. 237. 517.
Philipp II. von Spanien. 260.
Philipp IV. von Spanien. 50. 277. 323. 525.
Portugiesen, ihre Charakteristik. 518.
Pyrenäischer Friede. 325.

Schauspieler. 24. 252. 284. 302. 306. 321. 411.
Sibyllen. 415.
Siebenschläfer. 49.
Spinola. 198. 245.
Steckenspiel. 156.

Taback. 60.
Traumorakel. 288.

Unbefleckte Empfängniss, Streitigkeiten darüber. 473.

Wahrsagekunst. 337.

Druckfehler.

S. 17, Z. 1 v. o. l. begünstige, S. 25 A, Z. 2 v. u. l. esp. t. S. 45, Z. 9 v. u. l. su honra
S. 54, Z. 1 v. u. l. Porque en S. 87 A, Z. 1 v. u. l. que estaba S. 169, Z. 2 v. u. l. Männer
S. 169 A, Z. 4 v. u. l. lautet: S. 220 A l. es der Fall S. 240 A, Z. 2 v. u. l. jardines
S. 320 A, Z. 6 v. u. l. Á este sitio S. 447, Z. 8 v. u. l. S. 647, 1K;